BRAVO!

AIO 99 - ANO 2 - Nº 20 - R$ 6,00 www.revbravo.com.br no Universo Online

ARTES PLÁSTICAS
WASHINGTON EXIBE INGRES, O PINTOR DOS PINTORES

CINEMA, EXCLUSIVO
ENTREVISTA COM O MUITO ESTRANHO DAVID CRONENBERG

LIVROS, EXCLUSIVO
ENTREVISTA COM ALASDAIR GRAY, O REINVENTOR DO ÉPICO

MÚSICA, EXCLUSIVO
ENTREVISTA COM MILTON NASCIMENTO, O *CROONER*

TEATRO, EXCLUSIVO
UMA ENTREVISTA COM AUGUSTO BOAL, DO ARENA À REINVENÇÃO DA ÓPERA

Paul Auster

Em entrevista exclusiva, o novo livro e a fábula da consciência de um dos maiores escritores contemporâneos

BRAVO!

MAIO 1999 – NÚMERO 20 www.revbravo.com.br no Universo Online

Capa: Paul Auster, por C. Dauphin, em foto cedida pela Cia. das Letras. Nesta página e na pág. 6, retrato de François-Marius Granet, de Ingres

ARTES PLÁSTICAS

LIVROS

CINEMA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: DIVULGAÇÃO / AVA V. GERLITZ/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / BRUNO VEIGA/DIVULGAÇÃO

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

MÚSICA

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

Senhor Diretor,

Bravíssimo

O milagre ocorreu hoje: as revistas **BRAVO!** e *República* de abril chegaram. Apressei-me em folheá-las. Há uns 40 anos, fiz a revista *Senhor*. Agora, são vocês que fazem as revistas que têm o tom da época. Parabéns. Me surpreendi com a qualidade gráfica e com os poucos textos que li antes de lhes expressar a minha reação. Minha mulher, Beyla Genauer, atriz, que, no segundo livro de ficção, ganhou um prêmio da União Brasileira de Escritores, observou que até a linguagem é atualizada. Tomou-me as revistas e as está lendo. Vocês têm excelente e criativa edição e ótimo e discreto bom gosto na direção de arte. Só podem dar certo.

Nahum Sirotsky
Israel

Central e *A Vida É Bela*

Foi um verdadeiro deleite ter recebido **BRAVO!** de abril em minha casa. Adoro a revista, sou assinante há quase um ano e acho que, desde que começaram, vocês já fizeram trabalhos e críticas geniais. A mais recente delas foram na verdade duas: uma brilhante crítica feita por Olavo de Carvalho sobre o filme *Central do Brasil*, dirigido por Walter Salles, e a estupenda crítica de autoria de Reinaldo Azevedo e Wagner Carelli sobre o filme *A Vida É Bela*, dirigido pelo italiano Roberto Benigni. A lucidez e a imparcialidade com que eles criticam o filme de Benigni deram vazão ao turbilhão de comentários que eu estava querendo fazer sobre a obra, mas não sabia pôr em palavras.

José Francisco Bertholini
São Paulo, SP

Gostei muito, na edição de abril, do ensaio *Nova Velha Bandeira*, de Ariano Suassuna, e, como apreciador da boa música, também da reportagem sobre Duke Ellington. Gostei ainda do texto *O Elogio da Compaixão*, de Olavo de Carvalho, e achei a comparação entre o filme *A Vida É Bela*, de Roberto Benigni, e o desenho animado *Bambi* arrebatadora!! Concordo plenamente. A única coisa que me preocupa é a relação entre audiência e qualidade. Penso que, infelizmente, o cinema caminha cada vez mais rumo à infantilização das tramas. Apenas para completar, acho péssimo que Auschwitz seja tratado com tanta inocência no filme de Roberto Benigni. Certos fatos da humanidade não podem ser banalizados. Minhas congratulações pela edição de abril.

Ibiapaba Netto
via e-mail

O Oscar é uma festa tão medíocre quanto o próprio "povo" que o organiza. Num mundo globalizado como o de hoje, é triste constatar que a maior festa de premiação da sétima arte ainda continue parecida com a primeira, realizada há 71 anos. É lastimável assistir a uma festa tão grande e, ao mesmo tempo, tão pequena, que, em vez de premiar o talento de Cate Blanchett e de Fernanda Montenegro, na categoria de Melhor Atriz, premia a mocidade, a beleza e o berço (boa família do show business) de Gwyneth Paltrow. Mais lastimável ainda é ver como Ian McKellen, Nick Nolte e até mesmo o "oscarizado" Tom Hanks perderam a estatueta para o aspirante a "adulto" e ator Roberto Benigni. A mediocridade é mostrada numa festa em que seria para apresentar e premiar a arte e o talento, e não a indústria e o dinheiro.

Antonio Carlos S. Jr.
Juiz de Fora, MG

Parabéns a Reinaldo Azevedo e Wagner Carelli pela crítica ao *A Vida É Bela*, de Roberto Benigni. Minha indignação pela vitória do filme na entrega do Oscar (Melhor Filme Estrangeiro) foi de tal sorte que, no dia seguinte, escrevi um artigo com comentários iguais aos feitos pelos citados senhores. Obrigado por serem minha voz. Talvez o país tenha mais vozes que não conseguem se pronunciar na mídia, que também reputo responsável por essa elevação do citado filme à categoria de algo a ser premiado.

José Carlos de Domênico
via e-mail

Um homem vale pelo que faz comunicar. Um eremita não vale nada desde que apareça e faça ver quem é, além da imagem espelhada de seu ego na parede da caverna. Assim me parece o sr. Olavo de Carvalho, o eremita do intelecto, que, de quantas palavras, todas são sobre si ou contra alguém.

Nunca o narcisismo mais doentio foi tão louvado como na edição de abril (nº 19) desta revista, ao publicá-lo na capa e em matéria extensa por dentro.

Por favor, mencionem-no sempre na capa para eu poder saber, num relance, quais as edições que deixarei de comprar. Obrigado!

Wellington de P. Gouvea
Via e-mail

Ensaio!

Gostaria de parabenizá-los pela ótima qualidade editorial da revista, assim como destacar o valor de textos como os de Bruno Tolentino, publicado na seção *Ensaio!* da edição de abril.

Cadu Leite
via e-mail

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP*

Auster, Gray, Boal e Milton por trás da cortina

BRAVO! On Line traz depoimentos dos jornalistas que entrevistaram os escritores, o diretor de teatro e o cantor

A cada mês, cresce o número de visitas ao site de **BRAVO! On Line**, uma edição diferenciada que traz o depoimento de jornalistas e colaboradores da revista sobre os bastidores de entrevistas e reportagens feitas para a versão impressa. Em maio, o internauta lerá o depoimento de Angela Pontual, colaboradora residente em Nova York, sobre seu encontro com o escritor e cineasta Paul Auster, que acaba de lançar nos Estados Unidos o livro *Timbuktu*. A repórter Flávia Rocha narra suas impressões sobre o escritor Alasdair Gray, responsável por uma espécie de renascimento da literatura escocesa. Flávia esteve em sua casa, em Glasgow, às véperas das históricas eleições parlamentares na Escócia. André Luiz Barros, editor da Sucursal do Rio, fala sobre seu encontro com o cantor Milton Nascimento, que lança o CD *Crooner*, em que se apresenta apenas como um cantor – para muitos o melhor da MPB contemporânea. Também do Rio vem o depoimento da repórter Renata Santos, que entrevistou o diretor de teatro Augusto Boal, o maior nome das históricas jornadas do Teatro Oficina nos anos 60. Boal está de volta com o que chama "sambópera", com uma versão de *Carmen*, de Bizet, adaptada à realidade carioca. A edição on line traz ainda trechos da seção *Ensaio!*, das principais reportagens do mês, a íntegra de todas as críticas da edição e a agenda dos principais acontecimentos culturais do mês.

Boal (à dir., no centro) durante o ensaio de ***Carmen***

BRAVO! Hoje em tempo real

Agenda cultural é diariamente atualizada em versão eletrônica da revista

A atualização diária do site de **BRAVO!**, com a seção *BRAVO! Hoje*, permite aos internautas acesso aos melhores programas da agenda cultural e às análises sobre temas relacionados às artes e aos espetáculos. Além de apresentar textos exclusivos, produzidos especialmente pela equipe de jornalistas e especialistas que fazem a revista, a seção torna disponíveis textos relacionados às notícias do dia-a-dia, sempre dando prioridade às informações do banco de dados da editora D'Avila. No mês passado, por exemplo, quando a atriz brasileira Cristiana Reali foi indicada ao Prêmio Molière de Melhor Atriz, na França, *BRAVO! Hoje* pôs no ar a entrevista exclusiva de Cristiana à revista *República*, também da D'Avila.

Capa de ***República*** **de março: entrevista na rede**

Lygia no *Bate-papo*

Escritora participa neste mês de conversa promovida por BRAVO!

Os bate-papos promovidos por **BRAVO! On Line** mudaram de data e agora acontecem todas as terças-feiras, sempre às 18h. Alguns dos grandes nomes da cultura nacional continuam a passar pela sala de bate-papo da revista e a atrair centenas de internautas. A pianista Yara Bernette foi a estrela de bate-papo no mês passado. Para este mês, está confirmada a presença da escritora Lygia Fagundes Telles. A data será anunciada oportunamente na página de abertura do Universo Online e no site de **BRAVO! On Line**. Para acessar o site, basta entrar diretamente no endereço eletrônico da revista – www.revbravo.com.br – ou clicar na seção *Revistas* da página de abertura do UOL.

FOTO BRUNO VEIGA

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em maio: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

NÃO PERCA

INVISTA

FIQUE DE OLHO

Retratos de Ingres, exposição em Washington, pág. 30

Ex-votos portugueses, exposição em Salvador, pág. 48

Mostra de fotos de Arnold Newman, em Nova York, pág. 44

Chatô, o Rei do Brasil, filme de Guilherme Fontes, pág. 96

Milton Nascimento, CD e show, pág. 108

Madame Butterfly, ópera em São Paulo e Manaus, pág. 114

Per Kirkeby, exposição em São Paulo, pág. 52

Arte Italiana Entreguerras, mostra em São Paulo, pág. 36

Carmen, de Bizet, sambópera com direção de Augusto Boal, pág. 130

Proteja-me do que Eu Quero, mostra e intervenções de Jenny Holzer, no Rio, pág. 40

Por que Duchamp?, exposição em São Paulo, pág. 51

Gula, filme de Paulo Cezar Saraceni, pág. 102

Uma entrevista exclusiva com o escritor inglês Alasdair Gray, pág. 64

Um Certo Olhar – Pessoa e Lorca, teatro, com Raul Cortez, pág.143

Permutation, CD de Amon Tobin, pág. 122

Pintura Contemporânea Baiana, mostra em Recife, pág. 50

Relançada a obra do escritor Pedro Nava, pág. 78

Sottovoce, romance gráfico de Edgar Vasques, pág. 85

A Barca dos Mortos, de Harald Mueller, teatro em São Paulo, pág. 144

Ciclo de leitura da nova dramaturgia de língua portuguesa, em São Paulo, pág. 142

Entrevista exclusiva com o escritor Paul Auster, autor do romance *Timbuktu*, pág. 56

Balé Bolshoi, em oito capitais, pág. 138

Últimos Pedidos, livro de Graham Swift, pág. 86

Little Voice, filme de Mark Herman, pág. 104

Submundo, livro de Don DeLillo, pág. 74

Semana do Cinema Polonês, pág. 102

eXistenZ, filme de David Cronenberg, pág. 90

Trilogia da Maldição, livro de José Alcides Pinto, pág. 82

Uma Janela no Tempo, CD de Rachmaninoff, pág. 118

Paixão Perdida, filme de Walter Hugo Khouri, pág. 103

Ingrid Haebler, recital em São Paulo e Rio, pág. 126

O Nome de Deus, livro de Fausto Wolff, pág. 86

BRAVO!

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli (*wagner@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@uol.com.br)
Chefes: Reinaldo Azevedo (*reinaldo@davila.com.br*), Vera de Sá (*vera@davila.com.br*).
Editores especiais: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*), Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*) (*andre@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*). *Repórteres:* Flávia Rocha (*flavia@davila.com.br*), Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Rodrigo Brasil (*São Paulo*); Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Bruno Tolentino, Carlos Eduardo Lins da Silva, Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Nirlando Beirão. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*), Dina Amendola

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels
Assistentes: Mabel Böger e Therezinha Prado. *Colaboradores:* Luiz Fernando Bueno Filho e Sergio Rocha Rodrigues

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Marina Leme, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO (revbravo@uol.com.br)
Ariano Suassuna, Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA (revbravo@uol.com.br)
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Claudia Saldanha, Fábio Ferreira, Frederico Morais, George Moura, Ivana Bentes, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Lígia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Renata Pallottini, Sebastião Milaré, Sérgio de Carvalho, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.revbravo.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Sérgio Ribas (*sergio@davila.com.br*). *Design:* Luiz Fernando Bueno Filho. *Webmaster:* André Pereira (*WebPlan*)

COLABORADORES (revbravo@uol.com.br)
Adriana Méola, Adriana Niemeyer, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, André Barcinski (*Nova York*), Andrea Lombardi, Angela Pontual (*Nova York*), Antonio Prada, Arthur Nestrovski, Attilio Leone, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Cárcamo, Carlos Calado, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniela Rocha (*Londres*), Diógenes Moura, Dorinha Mounsey, Enio Squeff, Fábio Cypriano (*Berlim*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Frédéric Pagès (*Paris*), Gonçalo Ivo, Irineu Franco Perpétuo, Jairo Severiano, João Farkas, Jô de Carvalho (*Paris*), João Marcos Coelho, José Castello, Katia Canton, Lauro Machado Coelho, Libero Malavoglia, Luca Rischbieter, Luis S. Krausz, Luiz Carlos Maciel, Manuel Vilas Boas, Marcelo Laurino, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Michele Moulatlet, Moacyr Scliar, Montez Magno, Nei Duclós, Nirlando Beirão, Norma Couri, Olivio Tavares de Araújo, Paul Mounsey, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Regina Porto, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sérgio de Carvalho, Sheila Leirner (*Paris*), Tánia Nogueira, Tonica Chagas, Violeta Weinschelbaum (*Buenos Aires*), Walter Carvalho, Xico Sá

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli **PROJETO GRÁFICO:** Noris Lima
DIRETOR COMERCIAL: Paulo Cesar Araujo (*paulo@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Gerente Executivo: José Mario Brito. *Executivo de Negócios:* Luiz Carlos Rossi. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli.
Representantes: Bahia – Ponto de Vista Marketing e Com. (Gorgônio Loureiro) – av. Pinto de Aguiar, 83, Sl. 102 – Patamares – CEP 41710-000 – Tel./Fax: (071) 362-6665 / Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. (061) 321-0305 – Fax: (061) 323-5395 / Minas Gerais – VC Editorial (Valter Cruz) – av. Prudente de Morais, 287, conj. 1.301 – BH – CEP 30380-000 – Tel.: (031) 296-9093 – Fax: (031) 296-2168 / Paraná – News Repr. Com. Ltda. (Carlos Niehues) – r. Eça de Queiroz, 1.083, cj. 507 – Ahú – Curitiba – PR – CEP 80540-140 – Tel./Fax: (041) 253-2937 / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: (021) 533-3121 / Santa Catarina – Yuri Com. Repr. e Serv. de Publicidade Ltda. (Wagner) – r. Hilário Vieira, 49 – Centro – São José – SC – CEP 88103-235 – Tel./Fax: (048) 220-2443

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti. *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante e Venda de Números Atrasados: Viviane Ribeiro
Daniela Bezerra Dias. Tel. (DDG): 0800-90-8090/ 0800-14-8090 – Fax: (011) 3046-4604, ramal 211
Venda de assinaturas – Tele Eventos – Marketing direto: Tel. (DDG): 0800-11-1880

DEPTO. DE PROMOÇÕES: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*)
DEPTO. FINANCEIRO: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretaria:* Ciça Cordeiro

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. (011) 3046-4600 – Fax: (011) 3046-4603 – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. (021) 524-2453/524-2514 – CEP 20020-080 – Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Antartica Quebecor S.A. – Fotolitos: A. R. Fernandez, Relevo Araujo, Village e Vox – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Fernando Chinaglia. Entrega em domicílio: Via Rápida.** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares.

Ensaio!

FOTO REPRODUÇÃO/KENJI HONDA/AE

A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO AS IDÉIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

SEMPRE ALERTA

United States of Brazil

Memórias do tempo em que estouramos na América

Por Sérgio Augusto

Faltam ainda 11 meses para os 500 anos do Brasil, mas os 60 anos do *Brazil* já chegaram. Refiro-me aos Estados Unidos do Brasil ou United States of Brazil, que era como na década de 40 Orson Welles e outros americanos chamavam o país do mulato inzoneiro. Ou, simplesmente, *Brazil*, que é como até hoje os gringos grafam a nossa república federativa e a *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso. Claro que muito antes de 1939 já se escrevia Brasil com z, mas só naquele ano descobrimos que a nossa mais profunda aspiração era que o Brasil fosse mais *Brazil* do que Brasil – vale dizer, mais americano.

Percebemos isso durante uma feira internacional, inaugurada em Nova York em 30 de abril de 1939 e acintosamente montada para embasbacar o resto do mundo com os prodígios tecnológicos dos Estados Unidos da América. Nela boquiabertos entramos e boquiabertos saímos. Boquiabertos e orgulhosos, pois, enquanto durou a feira – e até o fim da guerra que em seu curso teve início –, vivemos a ilusão de que havíamos estourado no norte, que éramos ou podíamos ser iguais aos americanos, tantas foram as referências e reverências feitas a nós e à nossa cultura na mídia americana naquele período.

Era tudo mentira: Welles em visita ao Brasil. Nem amor nem admiração, só indiferença

Os americanos já haviam organizado várias outras feiras, nenhuma, porém, tão ambiciosa e dispendiosa (US$ 150 milhões) quanto a New York World's Fair. Vendendo uma imagem otimista do futuro e propondo aos visitantes a transformação de qualquer sonho em realidade, seu mote era o mundo de amanhã (*The world of tomorrow*), subliminarmente entendido como um domínio das incomparáveis invenções americanas: da meia de náilon da Dupont aos mais mirabolantes aparelhos eletrodomésticos da Westinghouse, da televisão RCA ao robô Eletro ("que em breve tornaria a dona de casa obsoleta"). Um vôo simulado percorrendo todos os Estados Unidos

e avançando 21 anos no tempo era a atração do Futurama da General Motors, a mais procurada pelos US$ 45 milhões de visitantes da feira. Que maravilhoso mundo novo a General Motors previa para 1960! Ecologicamente equilibrado, sem câncer, com carros zerinho custando apenas US$ 200, fontes de energia alternativas e abundantes, criados cibernéticos. Como ficaríamos sabendo em 1960, nada disso vingou. Mas o domínio americano medrou. Por força, inclusive ou sobretudo, da estupenda esperteza dos gringos.

> Carmen Miranda foi cúmplice do sincretismo que, rotulado de samba, resultou na ramba ou no sumba

Uma prova dessa esperteza foi a criação da Política de Boa Vizinhança, coordenada por Nelson Rockefeller, durante o governo Roosevelt. Boa vizinhança com a América Latina para fortalecer não só laços de amizades continentais, mas também assegurar aos Estados Unidos uma reserva de matérias-primas que a guerra tornaria ainda mais escassas e, por isso mesmo, mais preciosas. Para não falar da ampliação do mercado para os produtos *made in USA* que o avanço do nazismo praticamente baniu de várias praças européias. Impunha o programa a adulação de todos os países latino-americanos. Uns seriam mais paparicados que outros. A ordem de preferência era ditada pela dimensão do país, por sua posição estratégica, por suas riquezas naturais e por sua simpatia pelo nazi-fascismo europeu. O Brasil tirou a nota máxima em todos esses quesitos e por isso pôde promover seu café na Feira de Nova York como se o colombiano e o guatemalteco nem existissem. "Toda hora que você tomar um café brasileiro, você estará comprando a Política de Boa Vizinhança", alardeava-se nas rádios, nos jornais e nas revistas americanas.

Apesar de nominalmente mundial, a Feira de Nova York acabou sendo, por causa da guerra, uma Disney World ou um Epcot Center a serviço da Política de Boa Vizinhança. Erguemos lá um pavilhão desenhado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer e fomos tratados pelos anfitriões, em reportagens, artigos e discursos, como uma "pujante democracia"; pura cortesia da PBV, pois, desde o final de 1937, vivíamos debaixo de uma ditadura. Expusemos na feira 25 obras de Portinari, produtos da terra como madeiras, minérios, tecidos, tapetes, mobiliário, goiaba em calda, o indefectível café; até uma brasiliana completa acondicionamos numa estante e um busto de Getúlio Vargas, esculpido por Hildegardo Leão Veloso, exibimos à curiosidade dos circunstantes.

Carmen Miranda e o exotismo do eixo Brasil–Caribe: do sincretismo saiu a ramba ou o sumba

FOTO REPRODUÇÃO/AE

A todos aqueles signos de nossa pujança agregamos um restaurante típico, animado por uma orquestra comandada por Romeu Silva, curiosa figura da música popular que começou tocando saxofone no rancho carnavalesco Ameno Resedá, compôs maxixes, criou uma banda de jazz, gravou discos com Josephine Baker nos anos 20, acompanhou Carmen Miranda numa excursão à Argentina, importou o clarinetista Booker Pittman e acabou no Cassino da Urca. Aliás, foi mais para rever o amigo Romeu do que para badalar o café brasileiro que Carmen Miranda bateu ponto na feira tão logo desembarcou em Nova York, em maio de 1939.

Antes mesmo de sua construção, o pavilhão brasileiro foi motivo de festa, com direito a discurso ufanista, hino (o Nacional, claro) e uma peça de Villa-Lobos, *Descobrimento do Brasil*, regida pelo autor. Transmitido em ondas curtas pela NBC e retransmitido para todo o Brasil pelo DIP (o Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo), o lançamento da pedra fundamental do Brazilian Pavilion foi o primeiro de uma série de programas radiofônicos apadrinhados pela PBV mediante os quais os americanos tomaram conhecimento de nossa existência e de nossa cultura. Entre 1939 e 1945, o Brasil esteve sempre presente nos lares americanos, especialmente por meio do rádio, o mais poderoso veículo de informação e entretenimento da época. E não apenas representado pelos expoentes de sua música popular, como Carmen Miranda, o Bando da Lua e Ary Barroso, que em 1939 compôs *Aquarela do Brasil* e depois viajou para Hollywood nas asas desse e outros sucessos promovidos por dois desenhos animados que Walt Disney aqui ambientou, como parte de sua contribuição à PBV.

Villa-Lobos, Bidu Sayão, Arnaldo Estrella, Camargo Guarnieri também eram ouvidos e homenageados a torto e a direito. Até uma soprano especializada em música folclórica, Olga Coelho, ganhou certa notoriedade. Para não falar de Elsie Houston, soprano de repertório ortodoxo que, apesar do nome e do pai americano, era brasileira da gema e diversas vezes foi comparada a Carmen Miranda.

Quando a guerra acabou e o mercado internacional reabriu-se às necessidades e à volúpia dos americanos, a PBV virou peça de museu e o Brasil voltou a ser, para a maior parte dos gringos, aquele gigante adormecido onde se

fala espanhol e cuja capital é Buenos Aires; até porque a essa confusão haviam sido induzidos pelo primeiro filme de Carmen Miranda rodado nos Estados Unidos, *Serenata Tropical* (*Down Argentine Way*). Ainda estão para ser avaliadas com rigor — o que vale dizer sem passionalismo e corporativismo gay — as conseqüências da passagem de Carmen Miranda pela América e sua entusiástica cumplicidade com o sincretismo rítmico que, rotulado de samba, embora mais parecesse ramba ou sumba, Hollywood ajudou a difundir, empastelando as diferenças culturais entre o Brasil e o Caribe. Não surpreende que os três murais feitos por Portinari para a Biblioteca do Congresso, em Washington, estejam na *Hispanic Division*.

A passagem de Orson Welles pelo Brasil é outro capítulo da PBV ainda à espera de uma análise menos ingênua que as esboçadas até hoje. Com o passar dos anos e o acúmulo de leituras, passei a desconfiar que Welles não era aquele sincero, devoto e crucificado amigo do Brasil e sua gente que desde 1942 nos tentaram vender. Se nos amava com tanta intensidade, por que nunca sequer esboçou o desejo de voltar? Simples: Welles nunca morreu de amores por esta terra. Numa entrevista a Peter Bogdanovich, publicada no livro *This Is Orson Welles*, editado há sete anos, o cineasta foi bem claro: não foi idéia sua vir até aqui rodar *It's All True*, porque seu interesse pelo Brasil era e continuou sendo nenhum. Daqui só apreciava a música: "Gostava de samba, mas não me passava pela cabeça visitar e viver na América do Sul, que é a parte do mundo que menos me interessa".

Poor Brazil.

O VISIONÁRIO

Nacional e universal

Ser brasileiro também é uma forma de ser ocidental

Por Ariano Suassuna

De um certo tempo para cá, o crítico Olívio Tavares de Araújo tem afirmado, em diversas ocasiões, que a arte de Francisco Brennand não tem nada a ver com o Brasil. Numa delas declarou que, a respeito de Brennand, "transitam em julgado certas idéias e juízos que se foram espalhando e repetindo e passaram a funcionar como verdades". Explica: "Por exemplo, a questão da brasilidade. A rigor, o Templo da Várzea (*isto é, a Oficina Brennand, situada na várzea do Capibaribe, Recife*) nunca me pareceu, de fato, particularmente brasileiro". Elogia o jornalista pernambucano Marco Aurélio de Alcântara porque, falando de Brennand, "não embarca na canoa da brasilidade, insistindo, pelo contrário, nas matrizes greco-romanas e universais dessa arte".

> O Brasil não pode negar o que tem de europeu; obras ligadas à cultura clássica podem, sim, ser brasileiras

Já comigo, aconteceria o contrário. Diz Olívio Tavares de Araújo: "O poeta Ariano Suassuna fala da identificação natural entre o sangue do artista e a linhagem cultural brasileira"... E assegura que "Brennand mais do que ninguém, pode levar nosso povo e nosso país no impulso e no arranque de sua arte, porque ambos pulsam em suas veias".

Depois de assim me citar, Olívio Tavares de Araújo acrescenta que "a vontade de se criar no Brasil uma arte temática e estilisticamente caracterizável e distinta da estrangeira é, como sabemos, uma ambição antiga (...) Hoje a verdade é que não está muito em moda". Adianta: "Definitivamente não

O Diálogo, xilogravura de Samico: o popular se encontra com o universal

me entendo com as leituras artísticas desse maravilhoso escritor que é Ariano Suassuna, que coloriu minha adolescência com o *Auto da Compadecida* e enriqueceu minha experiência adulta com *A Pedra do Reino*... Agora, tratando-se de Brennand, vejo Suassuna falar, em artigo no *Diário de Pernambuco* (2/4/1994) de 'mulheres de pescoços macios e flexíveis, prontos a serem cingidos, e cujas cabeleiras são bosques aptos a isolar os amantes para todos os prazeres'". Diz que, aí, eu só posso estar falando das diversas mulheres decapitadas que se podem ver na Oficina Brennand. E comenta, horrorizado: "(*Suassuna*) só pode estar falando das degoladas. Mas, meu Deus, elas estão todas mortas! Em seus pescoços intumescidos já se instalou tão evidentemente o *rigor mortis*! Sem dúvida essas obras são belas (de um belo terrível) e as mulheres também; mas considerá-las desejáveis é pura necrofilia".

Não reconheço a universalidade dos cânones da cultura ocidental, o que decretaria a ilegitimidade de outras culturas

Agradeço as generosas palavras de Olívio Tavares de Araújo sobre o *Auto da Compadecida* e *A Pedra do Reino*. Mas gostaria de explicar-lhe que o artigo do *Diário de Pernambuco* tinha sido publicado antes, na década de 60. Foi escrito num tempo em que Brennand fazia placas, medalhões e murais de cerâmica representando mulheres vivas, às vezes dançando, às vezes chupando mangas e cajus.

Por outro lado, ainda que o quisesse, o Brasil jamais poderia renegar o que tem de europeu. A cultura brasileira é um episódio (peculiar, é certo), mas ainda assim profundamente fincado no chão da cultura ocidental, greco-latina e judaico-cristã. Por isso, o fato de ser a arte brennandiana ligada "às matrizes greco-romanas" não a impede de ser brasileira.

Agora, não estou de acordo é com a pretensa "universalidade" dos cânones da cultura ocidental, o que decretaria a ilegitimidade, a não-universalidade, a inferioridade das grandes obras de arte ligadas à cultura asiática ou à africana.

Continuo, então, a achar que Brennand é um artista brasileiro. Ele encara sua arte como expressão de seu universo pessoal, é claro, mas também como a contribuição que, de sua parte, pode oferecer para definir seu país. Escreveu ele, certa vez: "Uma cultura própria não se edifica sem um sentimento de orgulho nacional, instrumentado de tal forma e de tal forma consciente que não se deixe absorver pelo fenômeno antropológico da difusão. Tampouco pelo mimetismo, pelo desprezo aos problemas nacionais e pela admiração quase mórbida a tudo o que é estrangeiro; ou, como dizia Cervantes no século 17, a tudo o que se faz nas grandes nações políticas e militares do mundo". De modo que não fui eu o primeiro a "embarcar na canoa da brasilidade", ao falar sobre a arte de Brennand: como Olívio Tavares de Araújo pode ver agora, o próprio artista nela embarcou antes de mim.

Coisa parecida ocorre em relação àquele que eu considero o maior de todos os gravadores brasileiros, Gilvan Samico. Sobre ele já escrevi várias vezes, ligando sua gravura a duas linhagens da nossa cultura: a do barroco, que eu chamo de primitivizado (por ser mais próximo do romànico do que do barroco europeu), e as das gravuras que ilustram os folhetos-de-feira do Nordeste. Escrevi, por exemplo, no catálogo de uma exposição de Samico em Portugal: "O romanceiro medieval ibérico, ao migrar para o Brasil no cordame das violas ou nos cantares do povo português, foi aqui recriado em termos singulares pelo outro povo que se formava. Fato semelhante ocorreu com as extraordinárias xilogravuras românicas do *Livro das Aves* ou do *Apocalipse de Lorvão*, do Beato de Liébana: os gravadores populares do Nordeste, ao herdarem aquela tradição, tiveram a idéia de ajuntá-la à outra, ilustrando as capas de seus folhetos com xilogravuras que constituem, hoje, um dos maiores orgulhos para todos aqueles que amam e respeitam nossa cultura. É desse estranho e belo mundo do nosso romanceiro que brota a gravura de Gilvan Samico. É nesse universo que ele mergulha, procurando um reencontro com as raízes de seu sangue, e de onde regressa com seus dragões e pássaros de fogo, os quais, por entre folhagens, cachorros e serpentes, relembram os grifos e outros animais míticos dos púlpitos barrocos da Igreja de São Francisco, da Paraíba".

Olívio Tavares de Araújo novamente discorda de mim. Afirma: "Já há alguns anos lembro-me de que li o elemento popular da gravura da Gilvan Samico de maneira bem diferente dele (*Suassuna*); não acho que Samico beba em fontes populares; acho que ele e a gravura popular bebem nas mesmas fontes".

Evidentemente, quando digo que Samico partiu da gravura popular, não estou afirmando que esta seja sua única fonte nem que ele a repita: como todo grande artista erudito que se liga ao popular, Samico recria o universo da gravura de cordel com uma arte refinada e poderosa (do mesmo jeito que fez Guimarães Rosa ao recriar o *Romance da Donzela que Foi à Guerra*). E é o próprio Samico quem declara também que começou a definir seus rumos olhando "a gravura de cordel nordestina, a realidade ao redor, as minhas raízes", como disse ele, em 1995, ao próprio Olívio Tavares de Araújo.

Palas Atena, obra de Brennand: em Pernambuco, o Brasil encontra a cultura clássica

MERCADO ABERTO

Silêncio nada inocente

Como procurar *Asa Branca* e não encontrar o Brasil

Por **Jorge Caldeira**

Num sábado desses me deu uma vontade prosaica. Queria ouvir *Asa Branca*. A original, na voz de Luiz Gonzaga. Por quê, não sei. Dessas coisinhas bestas nascem os grandes problemas. Tenho um velho LP com a gravação, guardado com milhares de outras destas peças de museu num armário em meu escritório. Em vez de ir até lá, decidi gastar meu rico dinheirinho num CD. Começou aí meu calvário.

A gravação simplesmente não existe em CD, ou pelo menos não existia na meia dúzia de grandes lojas onde eu, cada vez mais exasperado, percorria as prateleiras em busca da raridade. Vejam vocês: não estava atrás de uma preciosidade, ou pelo menos não supunha estar quando tudo começou. *Asa Branca* é daquelas músicas-padrão, carne-de-vaca, que deveriam existir em qualquer lugar.

Como sou sujeito teimoso, recusava-me a acreditar em conversa de vendedor e ciscava pelos estoques. Um crescendo de irritação foi tomando conta de mim à medida que o fracasso se anunciava. Maior ainda quando as eventuais alternativas que imaginava iam se revelando impossíveis — e um universo de horror se descortinava a meus olhos.

Tudo que existia de Luiz Gonzaga nas lojas eram mixórdias comerciais, crimes contra sua memória. Nenhum LP reeditado na íntegra. Sua trajetória ímpar, condensando nos 120 baixos de sua sanfona uma miríade de ritmos e modos de tocar do Nordeste — que acabou se impondo a gerações de músicos, a ponto de se confundir forró com sanfona —, simplesmente desaparece aos olhos contemporâneos. O picadinho proposital de sua obra é um atentado monumental: mistura de gravações de épocas diferentes, qualidade díspar, nenhuma informação para o comprador (e de propósito, já que é lixo, e não memória, o que está sendo vendido).

Para meu horror, descobri que o caso não era único. Afora um ou outro músico que gravou muito pouco com sua voz (Noel Rosa, por exemplo), todos os artistas brasileiros merecem de suas gravadoras tratamento igualmente criminoso. Nem mesmo a geração que está na ativa escapa. Caetano Veloso ou Chico Buarque sofrem igual barbaridade.

Neste país, qualquer besta jurássica inglesa ou americana merece discos históricos; de MPB, nada

Antes que me acusem de nacionalismo, contraponho. Ouço qualquer tipo de música. Já consumi dezenas de milhares de reais em lojas de discos. Como consumidor, me sinto traído. Qualquer besta jurássica inglesa ou norte-americana merece discos históricos, com informações contextuais sobre cada gravação. Tem sua obra preservada. Jamais vou me conformar a que gravadoras dispensem tratamento diferente a músicos brasileiros. Se pago o mesmo preço pelo produto, por que tenho de levar coisa pior?

E para os desinformados, informo: as gravadoras atuantes no Brasil são tão canalhas e desatentas ao consumidor de música brasileira, que chegaram ao ponto de destruir completamente sua memória. É isso mesmo. Brasileiro só ouve música anterior a 1970 porque colecionadores privados guardaram discos, limparam gravações antigas, salvaram

A Caipirinha, de Tarsilla do Amaral: as cores de um país ausente da indústria cultural

fotos do lixo. Os donos do negócio venderam fitas para fábricas de botões, fatiaram à vontade as matrizes. E posam de vestais, querendo preservação dos direitos autorais de músicas que tratam desse modo.

Fizeram com que eu perdesse um sábado, meu bom humor. Transformaram minha singela vontade de estar deitado na rede, ouvindo pouco mais de três minutos de música – pela qual estava disposto a despender bons reais – numa chateação infinita. Por que não vão pentear macacos, se ralar nas ostras?

Para quem acha que estou exagerando em meu desabafo, um desafio. Tentem encontrar nas lojas as gravações originais das seguintes peças: *Garota de Ipanema*, com João Gilberto; *Último Desejo*, com Aracy de Almeida; *Carinhoso*, com Orlando Silva ou Pixinguinha, na versão instrumental, e *A Banda*, com Chico Buarque. Em outras palavras, o bê-a-bá, os *standards* mais corriqueiros, as bases comuns. Só vão conseguir aqueles que conhecerem muita história da música popular brasileira, com o número do fonograma ou coisa do gênero. Os demais, com toda certeza, levarão gato por lebre, produto empurrado por vendedor com mentiras (mesmo porque vai ser raro o vendedor que chegue perto do grau de *expertise* necessário para a indicação aparentemente banal).

Quem quiser sofrer profissionalmente pode tentar encarar outro desafio: recompor em ordem cronológica os principais discos de seu grupo preferido – e aí pode ser até grupo de rock com mais de cinco anos. Cada tentativa demandará tempo, muito dinheiro, visitas a sebos especializados, conversas com conhecedores. E, neste caso, nem adianta tentar nas gravadoras originais. Os cretinos que as dirigem são os que terão provocado suas dores de cabeça. E não tem Procon onde se queixar do crime.

CENAS BRASILEIRAS

O fim anunciado

A crítica de teatro vive os seus últimos dias

Por **Sérgio de Carvalho**

O processo de esvaziamento da crítica teatral na imprensa brasileira já dura mais de duas décadas. E esses que aí estão talvez constituam o nosso último grupo de críticos. Depois deles, ao menos na imprensa, será a morte da profissão. Fim inglório, para o qual eles próprios contribuíram. Sem críticos profissionais, no entanto, a crítica continuará a ser exercida nos jornais do lado de fora do discurso crítico. Bem longe do pensamento. Continuará a ser exercida na escolha editorial sobre quais artistas merecem uma reportagem. Na decisão sobre o tamanho da matéria supostamente isenta de opinião, que vai ou não sair na capa do caderno. Na escolha das fotos, ou ainda no roteiro da temporada, que, cada vez mais seletivo, continuará com suas estrelinhas e aplausinhos de recomendação.

O julgamento amparado só no subjetivismo faz do crítico uma mercadoria acima do objeto de sua análise

Com o fim do discurso crítico, não serão extintas as valorações. De manifestas, elas vão se tornar ocultas. Sem autoria. E, sem que se apresente o sujeito de opiniões não enunciadas como tal, não haverá o que debater. Não se discute com "escolhas técnicas", assim como não se discute com "leis do mercado". O juízo de valor se exercerá de forma cada vez mais baixa, sem nenhuma raiz na argumentação. O valor de tal obra será lançado de cima, de insondáveis alturas, sem construção lógica no caminho da verdade, e sem desejo de, por meio do argumento, estabelecer uma relação crítica com o leitor.

Uma peça poderá ter ampla cobertura jornalística, o que vai sugerir algum valor natural, e o leitor ficará sem saber que isso se deve, por exemplo, ao fato de a primeira atriz ser amiga do dono do jornal. O teatro brasileiro, tão pouco respeitado em sua curta história, será registrado com ainda maior ignorância. E, como escreveu Mário de Andrade, a baixeza da inteligência não está na ignorância, mas na utilização dela.

Cacilda Becker em *O Anjo de Pedra*, de 1950: a crítica zelava pela qualidade

FOTO FREDI KLEEMANN/ARQUIVO MULTIMEIOS/DIVISÃO DE PESQUISAS-IDART-CCSP-SMC/PMSP

Exauridos pela mercantilização, os críticos que restam não percebem o que há de positivo no teatro do país

O que chama atenção no fenômeno é que o processo de rarefação do pensamento crítico não se exerce só de fora para dentro, pelas normas do jornalismo moderno que visam à "eficiência" para com as massas. O impressionante do fenômeno é o modo como ele vem sendo internalizado pelos nossos últimos moicanos. Como numa aceitação agônica de padrões que se apresentam a eles como modernos, algo análoga aos senhores cujo medo de envelhecer faz com que simulem a adolescência no que ela tem de pior, o pouco que ainda se escreve sobre o teatro tem incorporado, de um lado, a *absolutização* do juízo de valor. De outro, o ocultamento da opinião atrás de uma fachada técnica.

Essas tendências correspondem a dois dos principais modelos de crítica em vigor no teatro brasileiro. No primeiro caso, o da *absolutização* do julgamento, uma persona crítica mais ou menos enfática sustenta uma opinião baixada por decreto. Nas 20 linhas que lhe concedem, esse crítico exibe conhecimento ligeiro sobre o autor como preâmbulo ao louvor ou à paulada nos atores (veja bem: não na atuação dos atores!). A adjetivação geral permite que sobrem duas linhas para elementos como a cenografia ou a iluminação. Nenhuma para o debate de idéias. Porque a finalidade não é a interlocução.

Esse modelo de prepotência valorativa tem a virtude de ainda praticar a subjetividade. Melhor seria se não fosse ela sua única escora. O julgamento só amparado na persona subjetiva, sem escalas na conceituação, tem o contra-efeito de tornar o próprio crítico uma mercadoria de circulação acima do objeto de análise. Aquilo que desperta uma raiva danada na classe teatral, de qualquer modo descontente com a crítica em qualquer tempo, será a mesma coisa que manterá o crítico no emprego: o fato de ele permanecer afamado, de circular por sua idiossincrasia. No mundo da mercadoria, dizem, sejamos como ela. Os críticos que se mantêm como "empregados certos" introjetaram a ideologia empresarial dos índices de consumo sob a forma de uma cínica defesa do agrado do espectador. Confundem, de propósito, prazer estético e hedonístico, para que o leitor, ignorando a razão da alta ou baixa agradabilidade, aceite a opinião por afinidade com o espírito negativo da persona crítica. O que prevalece nunca é a discussão sobre a experiência coletiva proporcionada por um trabalho teatral em seu momento histórico. Na posição de um confiável guia de consumo, o que prevalece, sim, é a imagem de poder do crítico e de seu veículo de comunicação.

É digno de nota irônica que tal equívoco tenha sua origem no exemplo dos grandes críticos brasileiros do passado, que praticavam a subjetividade de suas escolhas com base numa cultura teatral humanista. A diferença é que os críticos de antes, por discutíveis que fossem seus propósi-

Cacilda em *A Dama das Camélias* (1951): ainda uma crítica objetiva

tos, ao menos os evidenciavam. A crítica de Décio de Almeida Prado ao *boulevard* de pouca qualidade literária tinha contrapartida na defesa de uma cena moderna, talvez não a melhor possível, mas a que estava à mão por obra do TBC.

O que aconteceu depois é que o parâmetro da montagem como derivação mais ou menos aceitável do texto, ao longo do tempo, perdeu o sentido em face das mudanças dos anos 60 e 70. Sem se deixar influenciar por dissonâncias intelectuais mais complexas, como a de Anatol Rosenfeld, que percebeu a importância de ver o espetáculo como fenômeno relativo a um contexto histórico, a geração de críticos que veio depois tendeu a reproduzir o modelo da década de 50, esquecendo-se de que sua forma correspondia a um combate de época e a um gosto teatral, o da boa cena produzida no palco europeu burguês. Além do quê, eram análises sustentadas não pelo subjetivismo autoritário, mas por uma enorme cultura pessoal, uma militância progressista e uma preocupação ética.

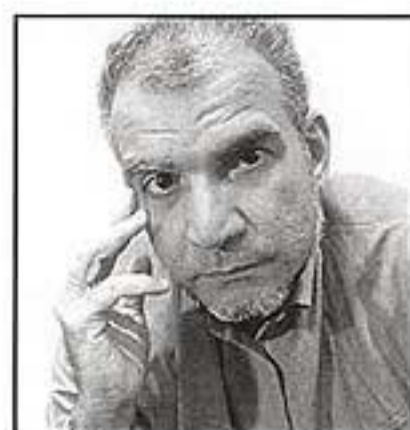
Os inocentes úteis crêem não lhes restar alternativa a não ser fazer o comentário sobre cada obra como se fosse autônoma

Quanto aos poucos críticos que evitaram o modelo personalista e poderiam estar hoje aí exercendo um papel significativo na imprensa, estes têm se mostrado igualmente inúteis. Em sua maioria oriundos da universidade, seus escritos vão na direção contrária da valorização fácil. Contêm, quase sempre, interpretações do objeto, análises da concepção do espetáculo, mas seu objetivismo é temeroso quanto à questão do valor. Algo influenciados pela voga estruturalista das primeiras faculdades de teatro, sua maior virtude é discutir com base no que o espetáculo mostra. Seu procedimento resgata parte da vontade de razão dos antigos críticos. Mas, ao deixar de lado a militância, ao não tomar partidos históricos como fizeram os da geração anterior, ao esconder o julgamento atrás de uma análise técnica e ao adotar uma tolerância novidadeira, sua crítica se indiferencia do movimento geral da cultura de mercado e mostra, ao fim das contas, uma suspeita afinidade com o meio de produção na qual se insere.

É provável que os *inocentes úteis* achem que não lhes resta alternativa num tempo de produção imensa e diversa senão a de comentar cada espetáculo como se fosse um autônomo estético, sem relação com o conjunto da tradição ou com um comportamento mais ou menos válido diante da vida atual. Não tomam parte, assim, dos debates sobre a formação do gosto e deixam que os juízos se imponham *democraticamente*, ou seja, pela ação dos formadores de opinião dominantes. A principal obra de seu alheamento é reforçar a falsa idéia de que o teatro brasileiro pouco contribui para a cultura do país. Na verdade, os últimos críticos teatrais do Brasil estão cansados. A tarefa de assistir a uma infinidade de espetáculos se torna vazia sem um projeto claro em vista. Ainda mais quando parte da produção, da qual poderiam surgir estímulos menos individualizados, não se revela autocrítica quanto às suas intenções em arte. Mas os últimos críticos, exauridos por uma mercantilização da qual não conseguem se desvencilhar, não têm forças para perceber os pequenos movimentos positivos da vida do teatro no país. Sem o vislumbre de um futuro, entregam-se à rotina e ao conformismo no presente. Enquanto isso, a história do teatro brasileiro neste fim de século não está sendo escrita.

O ELOGIO DA DÚVIDA

América, América

As concessões de *Central* ao cinema norte-americano

Por **Fernando Monteiro**

Escrevi um texto (*Uma Visão para o País*) para a seção *Ensaio!* de **BRAVO!** de março, às vésperas da cerimônia de entrega do Oscar, transformada, aqui no Brasil, numa espécie de copa-chata do cinema. Não fosse o convite desta revista – para tentar refletir sobre o momento atual do cinema brasileiro, os 60 anos de Glauber, as premiações de *Central do Brasil* (e outros filmes que estariam "sinalizando" uma retomada da produção cinematográfica nacional) –, não sei se espontaneamente eu teria me ocupado do assunto, para ser sincero.

Agora, aqui estou retornando ao tema (eu que talvez nem cogitasse abordá-lo, por iniciativa própria) porque me incomoda, pós-Oscar, toda essa celeuma do prêmio que não veio, tudo em sinal negativo – e de preferência desabando sobre Roberto Benigni e suas largas passadas, miramaxianas, por cima das cabeças cortadas de nossas esperanças.

Central tem uma "compaixão" curiosa: há no filme algo de indiferente a todos os que não se salvam

Vamos por partes (diria o Estripador). *Central do Brasil* não é uma obra-prima, Benigni não é apenas um palhaço, e o cinema brasileiro, acho, não está em vias da "retomada" de nenhum vigor criativo, no momento (nem teríamos motivos para pensar que algum Oscar ajudaria, nesse sentido). Sérgio Augusto de Andrade escreveu – com virulência, é verdade – contra tal esperança dos tolos, e, se não fosse pela virulência, eu concordaria, sim, senhor, com a sua corajosa abordagem do assunto na mesma seção *Ensaio!* em que preferi focar a atenção mais no quadro geral – do cinema brasileiro perdido das suas visões fundadoras – do que no caso particular do filme de Walter Salles, que continua na berlinda. (Olavo de Carvalho, em **BRAVO!** de abril, acaba de fazer a correta leitura do filme como "conservador" – num certo sentido da palavra que já não captamos.)

Central do Brasil tem, na minha opinião, uma espécie de "compaixão" curiosa pela humanidade que ali desfila: nele eu vejo qualquer coisa de indiferente (a todos os outros que não se salvam), cujo peso descompensa a piedade mais imediata do filme. É visível que o cineasta tenta enxergar pela *humanidade* da câmera, e isso permite que ele alcance seus melhores momentos, quando se deixa conduzir pelo cenário e pelo assunto dos desvalidos de quaisquer latitudes. (É esse o segredo da empatia com platéias as mais heterogêneas?)

Talvez. De qualquer modo, Walter Salles parece ter o talento exatamente dosado – ou apto a se dosar – para cada particular "necessidade", e já no seu filme de estréia (no qual adaptava Rubem Fonseca num clima de falso *noir* colorido), a mira do consumo externo arrastava o sonolento Peter Coyote até a Baixada Fluminense a fim de rodar o pífio *A Grande Arte*, em inglês, como artefato concebido, fotografado e embalado rumo ao "mercado internacional". Hoje rejeitado pelo cineasta, o filme ainda assim anuncia um frio talento determinado, capaz de usar a narrativa americana mimeticamente, entre as várias possibilidades à disposição de um diretor-produtor que é o único – destas plagas – que pode *escolher* com conforto e errar à vontade, pagando em seguida todas as contas (melhor para Walter, claro).

Terra Estrangeira foi um bom filme médio, apesar de empostado e ainda indeciso sobre sotaque, gosto

Vivian Leigh e Marlon Brando em *Um Bonde Chamado Desejo* **(1951), de Kazan: triunfo estético sem política**

e linguagem do jovem realizador, na busca de assuntos e sentimentos autênticos. Nessa caminhada, o Nordeste afinal se apresentou a Salles, com *Central do Brasil*, e o cineasta pisou, com seus tênis, nas areias quentes, no caldeirão de sofrimento (mais do Diabo do que de Deus) que era – e é – uma terra estranha para ele. Aqui, é claro que eu estou perigosamente me aproximando de um velho preconceito: Walter Salles acaso precisaria ter nascido *pobre* – e *no* Nordeste – para conhecê-lo e "filmá-lo"?

Creio, honestamente, que não. E julgo poder evocar, no mesmo território do cinema, o melhor dos exemplos: Elia Kazan, recém-homenageado pela Academia com o Oscar Especial (que Walter considerou um "absurdo", em entrevista à *Folha de S. Paulo* de 23/3), filmou – com maestria e altíssimo talento – a vida de Emiliano Zapata, no México, *sem* ser mexicano, mas sim um grego pobre que aportou, na América, com a roupa do corpo, o medo e as fraquezas de todo e qualquer ser humano. (Na mesma entrevista, Salles diz que se retirou da sala na hora da homenagem ao grande cineasta de *Sindicato de Ladrões* e outros títulos memoráveis. Francamente, achei tal atitude inesperada e estranha da parte do cineasta brasileiro com a metade da idade do homenageado numa festa americana de culto ao cinema. Tanto quanto ter lido, na coluna de Ricardo Boechat, que Fernanda Montenegro se confessava muito "surpresa" com os cuidados de Walter no trato com a imprensa. Segundo a nossa indicada atriz, o diretor de *Central do Brasil* costuma trocar as suas boas roupas por outras, mais modestas e enxovalhadas, na hora de dar entrevistas aos jornais estrangeiros, conforme ela testemunhou – e dedurou).

> Enquanto Kazan pedia desculpas à história com seu magnífico cinema, Walter Salles deixava a sala em sinal de protesto

Creio que se possa admirar *Viva Zapata!* – o filme de Kazan – como uma obra cinematográfica verdadeira e *sincera*, mesmo que seu diretor seja um imigrante obrigado a delatar colegas no triste episódio da "caça às bruxas", do Comitê de Atividades Antiamericanas comandado pelo senador McCarthy, bem antes do nascimento de Walter Salles Júnior. Após registrar minha esperança de que Waltinho tenha saído do auditório talvez por algum motivo mais fundo e mais premente do que o de registrar o seu "repúdio" da justa homenagem ao diretor de *América, América* (que eu distingo do cidadão Kazan, na sua crise lamentável de alcagüete), volto ao tema – e à palavra-chave: "sinceridade".

Temos de concordar que, na arte como na vida, ela é da esfera da consciência íntima e pessoal – e intransferível para as roupas, as posições, os locais e as situações de nascimento, etc. E também que a sinceridade (e a insinceridade) de certo modo ultrapassa o alcance imediato do julgamento, ético e estético, que acaso nos permitamos fazer, da ação e da obra alheias, na arte como na política.

Como julgar? Como avaliá-las com justiça, sem correr o risco de obscurecer qualidades reais ou realçar valores aparentes (se não falsos)? Pareço estar me desviando do assunto do Oscar? De *Central do Brasil*, de *A Vida É Bela* (mas insincera e injusta)?

Pareço, mas *não* estou. Na verdade cotejo, em ponto mais profundo, posições e aparências – até porque não é no varejo que se alcança chegar ao cerne de questões como a das intenções artísticas, morais e políticas (sinceras e insinceras) dos dois filmes aqui e ali sinceros e insinceros, os quais almejaram o mesmo dourado prêmio, a mesma compassiva atenção americana, na corrida em disputa do mercado e das benesses de algo como um "Plano Marshall" da sétima arte, posto em ação por Hollywood para agitar a cauda dos Benigni ou para aumentar as apostas de perdedores brasileiros em transe na terra do espanto: ROBEEERTO!

La Vita È Bella tampouco é uma obra-prima. A obra italiana esforça-se na mesma direção de *Central Station*, edulcorando a pílula que as platéias americanas se dispunham a deglutir (e, para *isso*, é claro que fazem diferença o tamanho das verbas publicitárias, os lobbies e todas as estratégias dos marqueteiros que já não trabalham com a arte – mas com o seu simulacro).

Estamos no tempo do Simulacro, esta é a verdade.

"Falta convicção aos melhores/ enquanto os piores estão cheios de apaixonada intensidade", diz W. B. Yeats, em *The Second Advent*. No campo da arte, *parecer* que se produziu uma obra-prima é hoje talvez mais importante do que tê-la realizado de fato – à luz dos novos meios de convencimento que tornam ocasionalmente "verdadeiras" as inúmeras mentiras postas em circulação neste século confuso. O que é a verdade? – é a pergunta originalíssima que me ocorre... E o que é a mentira? – é a pergunta que necessariamente decorre da falsa originalidade, num mundo feito de aparência das roupas, dos filmes, dos fatos, das versões dos fatos e das versões-das-versões ilusórias de Maya.

Por fim, é curioso: o único momento que eu tomei como *verdadeiro*, na tal noite domingueira do Oscar, foi quando a Academia americana propiciou a Elia Kazan pedir desculpas à história. E ele, o velho cineasta, está hoje *desculpado* ao menos pelos compatriotas que o aplaudiram (alguns de pé), enquanto o seu jovem colega brasileiro se retirava da sala da história minúscula que nos esquecerá a todos. ◼

O mesmo Brando em *Sindicato de Ladrões* (1954): obra-prima de Kazan já sob suspeita de macarthismo

FOTO THE FRICK COLLECTION, NOVA YORK

O paradoxo de Ingres

Mostra reúne os retratos do artista que, negligenciado por público e crítica, é um dos mais influentes entre os pintores há mais de um século. Por Hugo Estenssoro, de Londres

O êxito popular da exposição de Claude Monet, que foi vista até abril na Royal Academy de Londres – com filas enormes apesar do ingresso de US$ 15 –, teve a vantagem adicional de dar boa mídia a outra mostra não menos ambiciosa, mas muito menos populista: a dos retratos de Jean-Auguste-Dominique Ingres na National Gallery. As obras de Ingres, que a partir do dia 23 estarão na National Gallery of Art de Washington, estiveram em exposição em Londres no mesmo período que as de Monet, e poucos críticos londrinos resistiram à tentação de recomendar a seus leitores evitar as multidões monetianas e unir-se sem maiores desconfortos aos sofisticados apreciadores de um grande pintor que teria sido injustamente preterido há mais de um século, desde a revolução impressionista. Isso, mesmo fazendo as devidas concessões às ligeirezas jornalísticas, não é bem verdade. Ingres (1780-1867) pode ter sido negligenciado pela crítica e pelo público, mas, para os pintores mais importantes dos últimos 150 anos, tem sido uma influência constante. Paradoxalmente, o denegrido Ingres é um "pintor para pintores".

O caso de Picasso é típico. Ao iniciar seu "período neoclássico", depois da Primeira Guerra Mundial, Picasso invoca abertamente a influência de Ingres, seja nos seus retratos a lápis (os de Apollinaire e Stravinsky, por exemplo) seja no óleo de 1918 em que retrata, com suntuoso xale, sua mulher Olga Khokhlova. Mesmo antes, em 1906, com o retrato de Gertrude Stein, Picasso havia rendido homenagem ao chamado mestre de Montauban (cidade francesa onde nasceu Ingres). E depois, em nada menos que *Guernica* (1937), faz uma citação pictórica inconfundível da *Tétis* ingresiana. A obra de Dalí, na técnica e na composição, deve tudo a Ingres. Mesmo um iconoclasta como o fotógrafo surrealista Man Ray, no famoso nu *O Violão de Ingres*, rende tributo a ele. E não faltou quem observasse, já na década de 20, que, da mesma maneira que o impressionismo vinha dos coloristas românticos, o cubismo derivava do rigor das linhas de Ingres.

Ainda mais curiosa é a influência que teve sobre os impressionistas. O caso de Degas, seu discípulo incondicional, é notório. O Renoir do "período amargo" (década de 80 do século passado), também. Mais sutil é o débito de seus retratos femininos e de famílias burguesas. Manet, na sua *Olímpia* (1863), responde indubitavelmente à *Grande Odalisca* (1814) de Ingres. Gauguin, numa de suas melhores pinturas taitianas, *Pape Moe* (1892), faz inequívoca alusão a um dos mais belos nus de Ingres, *A Fonte* (1856). E até Cézanne, o grande meste da pintura "pura", perpetrou uma piada visual ao assinar "Ingres" nas suas *Quatro Estações* (1860-62), pondo a data "1811" em referência a *Tétis e Júpiter*.

Na página oposta, *Napoleão 1º no Seu Trono Imperial*. **Abaixo,** *Viscondessa d'Haussonville*, **retrato que Ingres demorou quase uma década para terminar. O artista considerava que o retratismo era um mero ganha-pão, não sua verdadeira arte**

À esquerda, *Madame Jacques-Louis Leblanc*. Abaixo, *Lady Mary Acheson*. Na página oposta, *Madame Moitessier*, 1851, que mereceu sala especial na exposição. Pintor dos pintores, Ingres teve grande influência entre os artistas modernos, incluindo Degas, Cézanne, Gauguin, Dalí, Picasso. Mas enfrentou por vezes duras críticas, como em 1806, quando um crítico qualificou seu estilo de "bizarro" e destinado a chamar a atenção. O artista não agradava aos burgueses, e sua glória seria contestada

Essa presença latente mas constante da obra de Ingres na história íntima da pintura moderna, combinada com a sua ausência — ou presença fantasmagórica — na história oficial, exige ser explicada. A atitude dos críticos londrinos, ao opor Ingres a Monet sem justificá-lo, mas como mero truque retórico, oferece um indício. O probo, o infatigável, o modesto, o generoso, o excelente Ingres foi, simplesmente, a vítima expiatória do parto da arte moderna. Desde 1824, com a entrada em cena de Delacroix como chefe das hostes românticas no Salão daquele ano, Ingres tem sido sistematicamente denegrido como paradigma do reacionarismo estético institucionalizado. O fato de ele ter sido tanto vítima como inimigo da mediocridade acadêmica, a ponto de, para fugir dela, ter-se exilado duas vezes e por longo tempo na Itália, é sempre esquecido. Como é o fato de os grandes paladinos do romantismo — Théophile Gautier e Baudelaire — terem sido também seus admiradores, mesmo quando o atacavam. O "mal-entendido Ingres" é um dos episódios mais curiosamente vergonhosos da história da arte.

Para entendê-lo, é preciso lembrar que o romantismo francês é o primeiro fenômeno "midiático" da história da arte. Até então, como na Renascença, mestres mais ou menos carismáticos, com discípulos e admiradores mais ou menos ardorosos, tinham encenado guerras simbólicas de estilos ou personalidades. Ou, como na famigerada Querela dos Antigos e Modernos, tinham dividido a opinião culta e a oficial (é interessante notar que, por causa dela, a posteridade tem tratado La Fontaine com a mesma injustiça que a Ingres). Nunca, porém, se tinha visto algo como a revolução romântica francesa, que eclodiu no encalço da revolução de 1789, na aurora da civilização burguesa, da religião do progresso, e durante o nascimento da literatura e da imprensa de grande circulação. Juntando elementos de rebeldia estética e rebelião política — que convergiram na transferência do patrocínio das artes do Estado para o colecionador privado —, esse período confuso e agitado chegaria a um equilíbrio só na década de 70 do século passado, justamente a década do impressionismo, junto com o final verdadeiro da Revolução Francesa, segundo seu grande historiador, François Furet.

O grande cronista da época, Balzac, capta com infalível precisão a atmosfera reinante em seu romance *La Rabouilleuse*, 1843, em que um dos personagens, José Bridau, é inspirado por Delacroix. Já desde 1818, diz Balzac, Bridau (Delacroix) "meditava romper altivamente com os clássicos, quebrar as convenções gregas e os moldes em que se encerrava sua arte. José preparava-se para a luta que, desde o dia em que apareceu no Salão, em 1824, não cessou mais (...). José via contra si os clássicos, o Instituto e os críticos que dependiam dessas duas potências".

O Salão de 1824 foi de fato um momento de triunfo para Ingres, que culminou com o recebimento da Legião de Honra e o ingresso dele na Academia de Belas-Artes, em 1825. Seu estado de espírito, porém, não era o de um satisfeito artista oficial à vontade nas lucrativas intrigas da burocracia cultural. "Se você pudesse ver como eu vivo", escreveu nesse ano a um amigo, "você teria piedade de mim. Por dois anos não tenho saído de meu estúdio, que nos últimos seis meses tornou-se minha jaula, testemunha de meu desespero e, ocasionalmente, da esperança de que algum dia meus sofrimentos sejam recompensados." A carta foi escrita por um homem que passou 18 anos na Itália porque sabia que na França não tinha a menor chance profissional. Ingres vivia numa pobreza que sua mulher descreveu em tons comovedores, ganhando a vida com os famosos retratos a lápis e concorrendo com artistas comerciais que pagavam comissão aos moleques da Piazza di Spagna para angariar clientes estrangeiros.

A razão do auto-exílio de Ingres foi a brutal recepção crítica de seus primeiros trabalhos no Salão de

Onde e Quando

Retratos de Ingres: Imagem de uma Época. **Mostra que reúne 40 pinturas e 120 desenhos do artista. De 23 de maio a 22 de agosto, na National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos. De 27 de setembro até 2 de janeiro do ano 2000, no Metropolitan Museum of Art, Nova York**

FOTOS METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NOVA YORK / RIJKSPRENTENKABINET, RIJKSMUSEUM

FOTO NATIONAL GALLERY, LONDRES

Monsieur Bertin, personalidade destacada de sua época (segundo Manet, o "Buda da burguesia"). A obra é representativa de uma das faces da era moderna, a épica burguesa, cujo equivalente literário é Balzac. Um dos maiores nomes do movimento neoclássico, Ingres não tinha preparo para o debate teórico com os românticos, em especial Delacroix. Como dizia o próprio Balzac, era um artista que "pensava só com o pincel na mão"

1806. Um crítico o saudou assim: "Se a intenção do sr. Ingres era a de chamar a atenção seja por qual for o método, não surpreende o estilo bizarro por ele adotado". Os outros lamentavam suas novidades, ou o qualificavam de "gótico", termo que depois teria grande uso entre os românticos. Ingres, como o Bridau de Balzac, "não agradava aos burgueses", e a sua glória futura seria "excessivamente contestada, como o são todas as verdadeiras glórias". Aliás, no Salão de 1824 alguns de seus principais defensores seriam exatamente românticos.

Mas o triunfo do romantismo teve um caráter programático que a carreira de Ingres só passaria a ter como conseqüência dessa ofensiva organizada. Testemunha disso é Alexandre Dumas — notável general da campanha romântica —, nas famosas palestras sobre o amigo Delacroix pouco depois da morte do pintor. Para Dumas, "Delacroix foi toda a sua vida, no terreno artístico, o que em política se chama de *um fato de guerra* e *um caso de guerra*. Seus desenhos foram escaramuças e combates, seus quadros batalhas. (...) Aos 25 anos Delacroix foi proclamado um mestre e fez escola, porém sem discípulos mas com fanáticos. (...) Havia nas artes uma santa fraternidade como jamais se tinha visto". Com total transparência, Dumas explica também o papel reservado a Ingres: "Procurou-se (*para Delacroix*) um oponente, e exumou-se o homem mais diferente dele em todos os aspectos; à força de buscar, descobriu-se Ingres, em quem ninguém tinha pensado até então". Mas era preciso um *casus belli*: "A partir desse momento a cor, a composição e a poesia marchariam contra as convenções, a regularidade, a rigidez".

Em outras palavras, a velha e clássica disputa entre o desenho e a cor. Como todas as vanguardas programáticas, a primeira delas, o romantismo — em nome dos jovens, do novo, do progresso, da irreverência —, só conseguiu voltar a encenar mais uma versão pictórica da Querela dos Antigos e Modernos. Não importava que Ingres tivesse sido, em realidade, um pré-romântico — junto com outros pintores de sua geração, como Gérard e Gros — e fosse à sua maneira um grande colorista, como proclamou Baudelaire. Tampouco importava o fato de que o próprio Delacroix se declarasse admirador de Le Brun, o clássico dos classicistas, ou afirmasse sua admiração por Racine e Rafael. Uma guerra bem planejada precisa de um inimigo.

Ora, Ingres representava a grande tradição francesa na disputa entre desenho e cor. Com os *Entretiens* de André Félibien (de 1666 e 1688), a primeira história e discussão crítica (em forma de diálogo) da pintura na França, o desenho obtém primazia oficial ao tornar-se a base teórica da Academia Real de Pintura e Escultura, fundada em 1648. O que era natural no clima inaugural do racionalismo francês, em cujo contexto a natureza "ideal" do desenho era considerada superior e mais duradoura do que o "subjetivismo" passageiro da pintura. Com isso apenas se recolhia o conceito italiano do século 17, que reservava ao criador o *disegno interno* (o desenho ou idéia), deixando o *disegno esterno* (a pintura ou técnica) para os assistentes. Daí a celebrada divisão entre "poussinistas" e "rubensianos". Porque os coloristas também tinham seus paladinos, especialmente em Roger de Piles, autor do *Dialogue sur les Coloris* (1699). O debate continuou no século 18. Na Inglaterra, sempre oposta à França, Joshua Reynolds, o patrono da Royal Academy, escolhe o colorismo. E, na França, Diderot é o modelo de Baudelaire na defesa da cor como meio para transmitir os "sentimentos", em contraste com a "intelectualização" do desenho.

Na atmosfera da primeira metade do século 19, carregada de teorização de alta voltagem, Ingres estava perdido antes de iniciar-se a batalha. Comparado com o aristocrático e intelectualizado Delacroix (cujo diário acaba de ser reeditado em magnífica versão: *Journal: 1822-1863*) e seus companheiros de armas com amplo acesso às novas mídias, Ingres era um alvo fácil e vulnerável. Filho de um "escultor ornamental" — título pomposo para o que era basicamente um moldureiro —, sem educação formal e envergonhado ao longo da vida pela sua lamentável ortografia, Ingres (como Renoir) foi pintor, e não artesão, para subir na vida. Nascido em 1780, Ingres era ainda parcialmente um homem do século 18 e recebeu formação clássica e classicista na escola de Jacques-Louis David — o primeiro artista-*aparatchick* revolucionário da história —, até porque não havia outra.

Daí o erro fatal que lhe amarguraria a vida e envenenaria a reputação: foi pintor de grandes cenas históricas ou pseudo-históricas porque esse era o gênero nobre da carreira de pintor, tanto em termos de prestígio como de sobrevivência (aliás, como o próprio Delacroix). Seu famoso reacionarismo foi apenas a reação defensiva de um artista sem preparo para o debate teórico e que, como Balzac pedia, "pensava só com o pincel na mão". Nem todas as suas *grandes machines* no gênero acadêmico são ruins, e algumas são brilhantes. Mas a glória, como a tantos outros artistas, lhe chegaria pela porta dos fundos.

Com efeito, são os retratos a grafite e a óleo — e os fabulosos nus (mas essa é outra história) — que fazem da obra de Ingres um momento excepcional da história da arte e presença permanente, às vezes ignorada, na arte moderna. Ingres acreditava que o retratismo fosse um mero ganha-pão para subsidiar sua verdadeira carreira de pintor histórico e sempre rejeitava algum pedido se as finanças lhe permitiam. Mas a sua famosa probidade estética fazia-o trabalhar nos retratos com todos os recursos de seu gênio, demorando, numa ocasião, quase uma década para terminar um dos melhores (*Viscondessa d'Haussonville*). Os críticos contemporâneos não souberam apreciá-los, condenando as audaciosas distorções, que só seriam elogiadas pelos surrealistas.

A mostra da National Gallery culmina com uma sala dedicada ao famoso retrato de Madame de Moitessier, do qual existem duas versões e farto material preparatório. Do ponto de vista dos curadores, é ótimo, mas o quadro não é mais deslumbrante do que outros retratos de mulher. A estrela da exposição deveria ser o celebérrimo retrato de Louis-François Bertin, um dos pontos altos da iconografia ocidental. Bertin era o dono do *Journal des Débats*, o primeiro jornal moderno, e figura formidável da época, famoso por seus enfrentamentos com a censura de quatro regimes. Manet, ao comentar o quadro, disse que Bertin era o "Buda da burguesia".

Acima, *Joseph-Antoine Moltedo*. Abaixo, *Madame de Senonnes*. Ingres representava a grande tradição francesa na disputa entre desenho e cor. Sua presença, se é constante entre os artistas modernos, é fantasmagórica na história oficial

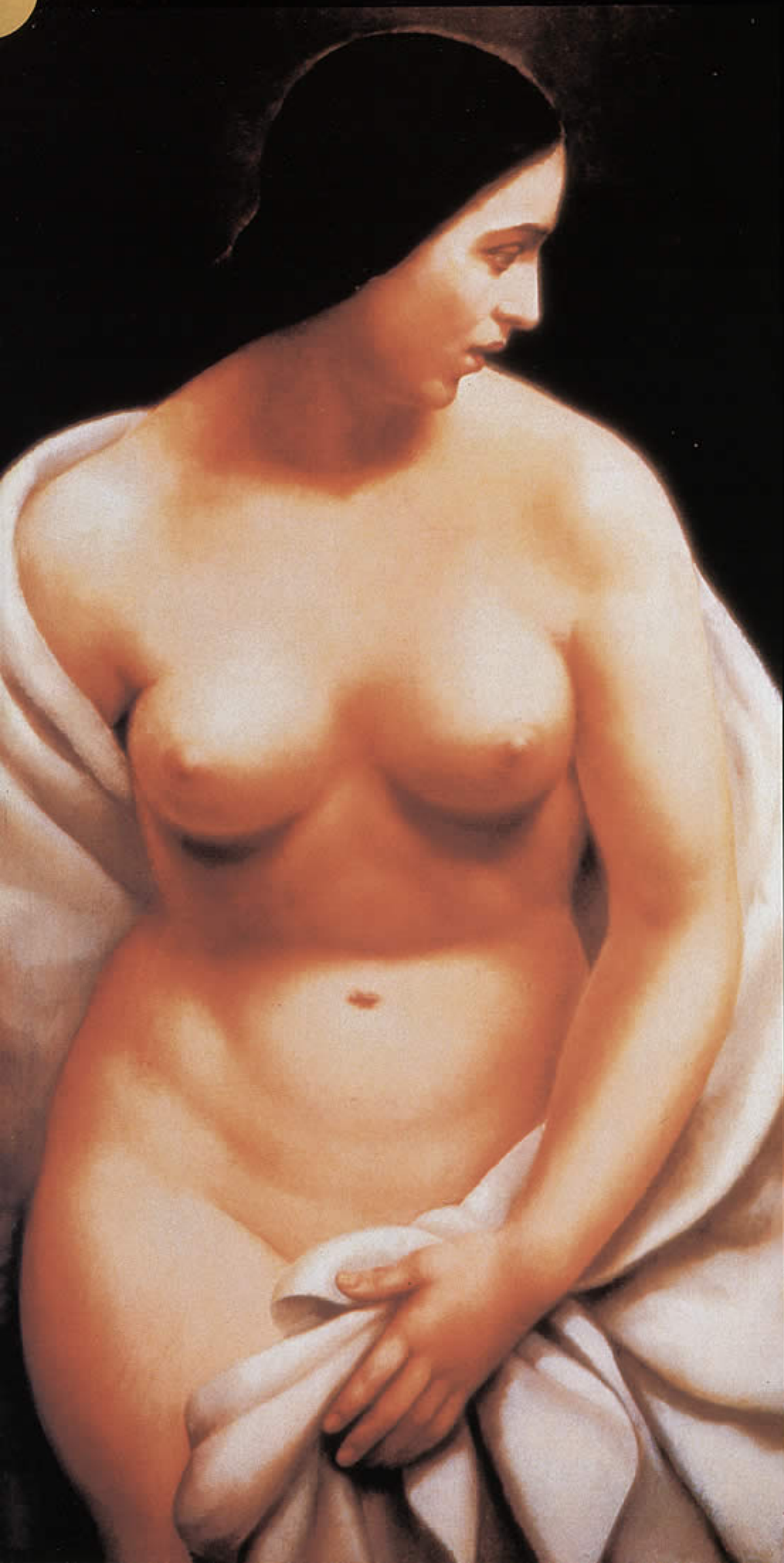
Baudelaire afirmou que os românticos pintavam o "heroísmo da vida moderna". Referia-se, é claro, a Delacroix: "Tudo, na sua obra, é desolação, massacres, incêndios, tudo testemunha contra a eterna e incorrigível barbárie do homem". Essa, porém, é apenas uma das caras da era moderna, a prometéica. A outra é a épica burguesa, cujo Homero é o Balzac das *Ilusões Perdidas*, o grande romance do jornalismo de massas. Seu equivalente pictórico é o retrato de Bertin, um Aquiles burguês que ganhou as batalhas mais duradouras. É assim que se explica o "mal-entendido Ingres". Seus contemporâneos e sucessores estavam tão ocupados, combatendo o que ele representava, que não souberam ver, como vemos agora, que seus verdadeiros quadros históricos eram os retratos. A história *sub especie aeternitatis* da grande arte. ▮

FOTO MUSÉE DU LOUVRE, PARIS

FOTOS THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NOVA YORK / MUSÉE DES BEAUX-ARTS, NANTES

Hesita ção entreguerras

Em São Paulo, mostra da arte italiana dos anos 20 aos 40 ilustra um movimento de retorno à ordem, como se os excessos do futurismo tivessem de ser contrapostos

Por Daniel Piza

Timidez e conservadorismo: à esquerda, *Nu Neoclássico*, de Francesco Trombadori, 1925; à direita, o bronze *Davi*, de Mirko Basaldella, 1937

FOTOS DIVULGAÇÃO

Um dos maiores mistérios da história da estética é por que a arte italiana do século 20 não teve o mesmo esplendor da de outros séculos. É possível que a ruptura com a perspectiva renascentista, promovida em Paris entre 1863 e 1907 por nomes como Manet, Monet, Cézanne e Picasso, sucessivamente, tenha perturbado o rumo da arte italiana como o de nenhuma outra? Seja como for, isso não passa de especulação. Afinal, um dos movimentos mais radicalmente modernistas, o futurismo, foi fundado pelo italiano Marinetti. E criadores como De Chirico, Modigliani e Morandi pertencem ao primeiro time da arte moderna. Mas não têm a ordem de importância dos espanhóis Picasso e Miró, do holandês Mondrian, do francês Matisse ou do suíço Paul Klee. E a arte italiana moderna não tem a alta qualidade média de outras, como a teve no passado.

Uma demonstração disso está na exposição de 80 obras da Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma que pode ser vista na Pinacoteca do Estado, em São Paulo. A idéia é ilustrar a arte italiana do entreguerras com pinturas e esculturas, abrangendo as décadas de 20, 30 e 40. Modigliani, que morreu em 1920, está fora, mas De Chirico e Morandi comparecem, ao lado de outros artistas significativos como Carrà, Sironi, Balla, Guttuso, Manzù e Marini. Mas não se espere uma mostra de grandeza: a maioria das obras da exposição não tem muita qualidade, e as obras dos nomes citados não estão entre as melhores de suas produções. Também não se espere uma forma de reflexão sobre guerra ou paz ou sobre a crise da cultura européia. O conjunto dá a impressão de uma arte tímida, conservadora, hesitante, quase como se pedisse desculpas por bulir com a tradição.

Giorgio De Chirico (1888-1978) é representado por duas telas menores, *Lucrécia*, de 1922, e *A Grávida*, de 1923, que não têm o clima "metafísico" de seus es-

paçamentos sombrios nem a estranheza de suas personagens-manequins, apesar da evidente competência técnica. Do outro Giorgio, o Morandi (1890-1964), influenciado na juventude por De Chirico, há a fraca *Paisagem com Casa Rústica* (1944) e, felizmente, uma *Natureza-morta* (1946) digna de sua melhor produção, com aquela curiosa ambigüidade entre a serenidade da cena e a vibração das pinceladas. Carlo Carrà (1881-1966), mais um que passou pela *pittura metafisica*, é lembrado com a pouco interessante *Mulher com Cão* (1938), sem a dinâmica futurista de sua grande fase; em 1938, Carrà estava mais interessado em recriar a severidade do Duocento.

A propósito, se há algo em comum entre essas obras, é esse "retorno à ordem", um certo refluxo ao modernismo heróico, apontado pela curadora Mariastella Margozzi. No entanto, na Itália ele é muito mais passadista e enigmático, como se os excessos do futurismo tivessem de ser contrapostos, ou o peso da história reconhecido. Mariastella escreve que em toda a Europa houve certo questionamento das vanguardas dos primeiros 20 anos do século, mas é preciso notar que artistas como os citados Matisse, Miró, Mondrian ou Picasso jamais retomaram o padrão acadêmico ou se entregaram a alusões classicistas. Mesmo pintores geniais como Modigliani e Morandi soam mais tradicionais, mais "figurativos", do que seus equivalentes em outros países. Foi preciso decorrer um bom tempo até que sua individualidade fosse reconhecida com a devida amplitude, para além de rótulos ideológicos ou historicistas. E o que De Chirico tem de inconfundível tem também de repetitivo, em comparação com a inquietude estilística dos grãos-modernos.

À direita, *Retrato da Namorada*, óleo de Cipriano Efisio Oppo, 1920. Abaixo, *Grupo de Coisas*, de Gino Severini, 1930. Longe de esplendores de outras épocas, a arte italiana desse período tampouco apresenta uma forma de reflexão sobre guerra ou paz ou sobre a crise da cultura européia. O conjunto da exposição dá a impressão de uma arte que quase pede desculpas por mexer com a tradição

Onde e Quando

Arte Italiana do Entreguerras. Mostra de 63 pinturas e 19 esculturas feitas por artistas italianos entre 1920 e 1949, do acervo da Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma. Pinacoteca do Estado (praça da Luz, 2), São Paulo. Até 30 de maio. Patrocínio: Papaiz, Banca Nazionale del Lavoro, Agip-Liquigás, Comolatti, Alitalia e iGuzzini. De 10 de junho a 10 de julho, a mostra estará no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Um desdobramento interessante para o público brasileiro é a desconfiança de que esse "retorno à ordem" italiano esteja entre os fatores determinantes para a ousadia insuficiente e o arrependimento posterior dos modernistas brasileiros. A Semana de 22, em São Paulo, parece ter sido um surto no processo histórico da arte nacional, ainda que coerente com a busca de criadores antiparnasianos, como Lima Barreto e Monteiro Lobato, por uma estética atual, coloquial e crítica. Já em 1924, Oswald, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral começariam a rever os exageros daquelas propostas, e a partir de 1928 deixariam as experimentações internacionalistas com a linguagem. Entre outros argumentos, escoraram-se no de que a arte européia toda pregava então um retorno ao linear e ao literal, conforme suas viagens ou as cartas enviadas por amigos. Muitos do grupo, como o escultor Victor Brecheret, eram italianos, descendentes ou, como Oswald, italianófilos e devem ter recebido tais notícias da Itália. De resto, há várias semelhanças visuais com a arte brasileira na exposição da pinacoteca.

A visita se justifica pela panorâmica das escolas e polêmicas da época, sobretudo. E também por alguns poucos exemplos de boa arte, como, afora os citados, *Crucificação*, de Guttuso (1940), e *Cavaleiro*, de Marini (1946). Nada muito esplendoroso.

Verbo sobre paisagem

A artista norte-americana Jenny Holzer expõe no Rio de Janeiro e projeta suas frases nos morros da cidade. Por Agnaldo Farias

No início deste mês, a vocação contemplativa da cidade do Rio de Janeiro estará sob a ameaça das mensagens de autoria da artista norte-americana Jenny Holzer. Suas frases serão projetadas nas encostas do morro da Urca até o morro Dois Irmãos, passando, ao longo dos três dias, pelo Forte de Copacabana, ilhas Cagarras (situadas em frente de Ipanema), pedra do Leme e Arpoador, e serão visíveis de toda a orla (*confira as datas das projeções no quadro*). Malgrado o costume geral e o ufanismo particular do carioca, dessa vez não serão as recorrentes frases de louvor e amor ao Rio. São frases — truísmos, aforismos, paradoxos, máximas, sentenças, ditos, alertas, confissões — de natureza outra, entre o político e o poético. Vão

SEUS SONHOS

Simulação em computador da projeção no morro da Urca de uma das frases de Holzer. No total, 40 truísmos serão projetados em seqüência durante uma hora

FOTOS DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

Proteja-me do que Eu Quero. Mostra de Jenny Holzer, de 5 de maio a 4 de julho no Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Rio de Janeiro). Projeção de frases da artista: dia 7, às 19 horas, no morro da Urca e, na seqüência, no Forte de Copacabana e nas ilhas Cagarras; dia 8, às 19 horas, projeção na pedra do Leme e, depois, Arpoador; dia 9, às 19 horas, projeção no morro Dois Irmãos. De 8 a 13 de junho haverá mostra de vídeos sobre a artista e arte pública no CCBB. Patrocínio: Petrobras

da denúncia inflamada ("A propriedade privada criou o crime") e do pedido de socorro sussurrado ("Proteja-me do que eu quero") à constatação óbvia e vizinha do ridículo ("Um homem jamais saberá o que é ser mãe"). Essas e outras projeções de frases, juntamente com as instalações que até julho ocuparão o Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), fazem parte da primeira grande individual da artista no Brasil. Com a curadoria de Marcello Dantas, responsável pelas mostras de Peter Greenaway e Gary Hill no mesmo CCBB, essa exposição de Jenny Holzer intitula-se *Proteja-me do que Eu Quero* — uma de suas frases mais famosas — e incluirá ainda uma palestra e um workshop.

O caráter político, sua opção como militante feminista, tem sido a marca da trajetória artística de Jenny Holzer desde meados dos anos 70, quando, movida pela necessidade de levar suas idéias a um número maior de pessoas, ela trocou a pintura abstrata que vinha fazendo. Contudo, publicá-las tal como teria feito um escritor não lhe pareceu uma estratégia adequada. Mais eficaz seria fazer uso da sua formação de artista para, atenta às mensagens e aos veículos de transmissão empregados pela ideologia dominante, tratar plasticamente essas frases de maneira a pôr essa ideologia em xeque.

Acima, simulação dos painéis de Jenny instalados na rotunda do Centro Cultural Banco do Brasil, por onde frases são exibidas em fluxo contínuo. O visitante pode apreciar a seqüência sentado em bancos de granito dispostos sob a abóbada, que também contêm inscrições, como "Que anseio nos salvará agora que o sexo não salva mais?". A artista alterna frases proverbiais com outras absurdas, verdadeiras, retóricas ou ridículas: toda linguagem está fundada num chão cediço. Abaixo, ossos humanos com anéis de prata gravada, peças da instalação *Lustmord*

Trata-se, como se vê, de uma artista de linhagem conceitual, num sentido próximo a Joseph Kosuth, cuja preocupação desde a publicação do seu seminal manifesto *Arte: Filosofia* é afastar a arte da sua dimensão objetual, focando-a como idéia — conceito. Entretanto, deve-se considerar que Kosuth, como de resto vários dos artistas conceituais da primeira geração, detém-se mais sobre a estrutura da linguagem do que sobre os significados, o que o conduz a uma investigação radicalmente metalingüística, freqüentemente inacessível ao público leigo. E é neste ponto que o caminho de Holzer se bifurca, aproximando-se ao de Bruce Naumann, Lawrence Wiener e, ainda mais estreitamente, Barbara Kruger.

Holzer apresenta, sob a forma de truísmos, frases que tem um fundo de verdade ou que o tem só na aparência, por mero recurso retórico. Frases absurdas, às vezes simplesmente óbvias, outras vezes escancaradamente ridículas, são então colocadas na seqüência de frases proverbiais, cuja longa duração nos leva a crer que de fato têm um rebatimento na vida. Ao proceder dessa forma, ela demonstra o fato de que toda linguagem, por estar fundada num chão cediço, é a um só tempo absurda e verdadeira, ridícula e consistente; um jogo, enfim, que, como todo jogo, se nutre de arbitrariedade.

Mas o projeto de Jenny Holzer não cessa aí. Como um desdobramento de uma discussão com a qual pretende produzir aumento de consciência política, e que não quer se encerrar no solipsismo estéril, Holzer constata que cada uma dessas possíveis verdades é verdade — ou pode vir a ser de fato — no terreno pessoal. Efeito que, consideradas a globalização atual e a vertiginosa produção de uma subjetividade homogênea, torna imperativo que se tome consciência dele. E é justamente neste ponto que o projeto da artista atinge ambições desproporcionais ao seu raio de alcance. Sem entrar na extensa discussão do poder conscientizador do artista, convém um olhar mais atento, ainda que sumário, sobre o que Holzer vem efetivamente fazendo.

No espaço urbano, onde se dá a circulação de pessoas distraídas e desinformadas, fato que o credencia como alvo mais ambicionado pela artista, o resultado necessariamente incorre na exploração dos suportes publicitários e demais ligados à indústria de informação: cartazes, *leds* (sistema eletrônico de emissão visual de palavras em fluxo controlável) e os grandes painéis eletrônicos situados ao longo e na confluência de avenidas movimentadas. Mas também pode chegar a resultados de extração mais sensível, em que as palavras têm realçada sua dimensão plástica, como no caso da paisagem carioca,

Intimidades Públicas

De Nova York, a artista Jenny Holzer concedeu esta entrevista a André Luiz Barros

Acha que vivemos numa época em que a arte se tornou um assunto público? Isso anunciaria o fim do espaço do museu?
Creio que a arte pública foi adotada por alguns artistas de nossa época. Mas definitivamente não concordo que isso represente o fim dos museus. Com certeza é o fim do museu concebido como uma espécie de mosteiro onde a arte é vista como algo sagrado.

Qual seria a fronteira entre a arte pública e os meios de comunicação em geral?
Não creio que os mídias se sobreponham à arte pública; são universos diferentes. Certamente, alguns artistas que trabalham com arte pública usam os mesmos veículos de comunicação de massa da publicidade. Mas há uma diferença simples e fundamental: a arte não os usa para vender o que quer que seja. Esta é a fronteira: o artista não vende produtos, veicula outra coisa.

Você considera seus truísmos como poesia?
De forma alguma. Pode ser arte, às vezes. Ou simplesmente um comunicado público para os passantes refletirem a respeito. Ou outras coisas. Mas poesia nunca. Muitas vezes coloco algumas frases em espaços públicos para provocar algum tipo de reação nas pessoas, para que elas pensem. Muitas vezes, ninguém dá a menor atenção. Para mim, tudo bem também.

No passado você foi uma pintora abstrata. Como foi a transição para a arte pública?
Fui deixando a arte abstrata pela obra mais pública aos poucos, sem saber muito bem por quê, num primeiro momento. Finalmente, num determinado momento desisti da arte abstrata totalmente. Eu queria comunicar, e aquela arte não me permitia isso.

Você criou uma coleção de frases intimistas que vão para espaços públicos, como: "Cheiro você em minha pele". Isso seria uma crítica à exibição pública de vidas íntimas, como característica da época atual?
Acho que, menos que uma crítica, é uma insistência de que a vida pessoal não seja esquecida, não seja posta de lado. Para muita gente, o que realmente interessa é o que acontece em suas vidas particulares, e faço obras sobre tragédias pessoais já há algum tempo. Elas são chamamentos para que se pense a respeito, no meio de uma caminhada, no intervalo do trabalho cotidiano; não são feitas para uma interpretação.

Como foi seu recente trabalho na Alemanha?
Foi no Parlamento reformado, que servirá ao novo governo alemão, o famoso Reichstag. No corredor de entrada dos políticos, pus um mecanismo eletrônico que repete uma grande seleção de discursos feitos ali desde o século passado até hoje. A seleção é tão longa que leva 20 dias para repetir o primeiro discurso. Os discursos de Hitler, é claro, estão presentes. Não dava para deixá-lo de fora dessa.

Abaixo, simulação de projeção no morro Dois Irmãos. A frases da artista serão vistas de toda a orla e projetadas de um barco ou de um caminhão, conforme a pedra carioca que as receber. Jenny, que já participou da Bienal de São Paulo e em 1990 recebeu o Leão de Ouro da Bienal de Veneza, começou como pintora abstrata.

onde a artista transformou em telas os dorsos das pedras gigantescas que margeiam a orla da cidade.

Pela sua flexibilidade mesma, no entanto, é no interior dos prédios que suas obras revelam a habilidade em explorar e tensionar o corpo vivo da palavra. É no entrelaçamento com a arquitetura, como instalações, que elas traem a passagem da artista pela pintura. A trama das palavras encadeadas, o jogo cambiante de sentenças em que cada uma é um plano que se justapõe a outro, em cadências rítmicas obtidas pela variação de cores e de famílias tipográficas, todos esses efeitos concorrem para que cada frase, mesmo as mais conhecidas e às quais somos indiferentes, se transforme numa pletora de significados.

Isso poderá ser constatado no CCBB, onde, na abóbada do imenso átrio, foram colocados oitos painéis horizontais, longilíneos e circulares pelos quais, em fluxo contínuo, flutuante, passam frases e mais frases. Para melhor contemplar o conjunto, o visitante pode sentar em algum dos oito bancos de granito estrategicamente dispostos sob a abóbada e que trazem na superfície — esculpidas em baixo relevo, à maneira dos apotegmas que eram estampados nos frontões e pórticos das antigas cidades — frases e mais frases. ■

Seus truísmos foram vistos pela primeira vez no final dos anos 70. "Quero que o espectador traga suas próprias idéias e complemente o que apresento com sua leitura. Minha obra podia até ser definida como conceitual, mas talvez seja melhor classificá-la como um expressionismo... ou algo parecido", diz Jenny sobre as frases que apresenta em espaços públicos e em instalações

O retratista dos herdeiros de Fausto

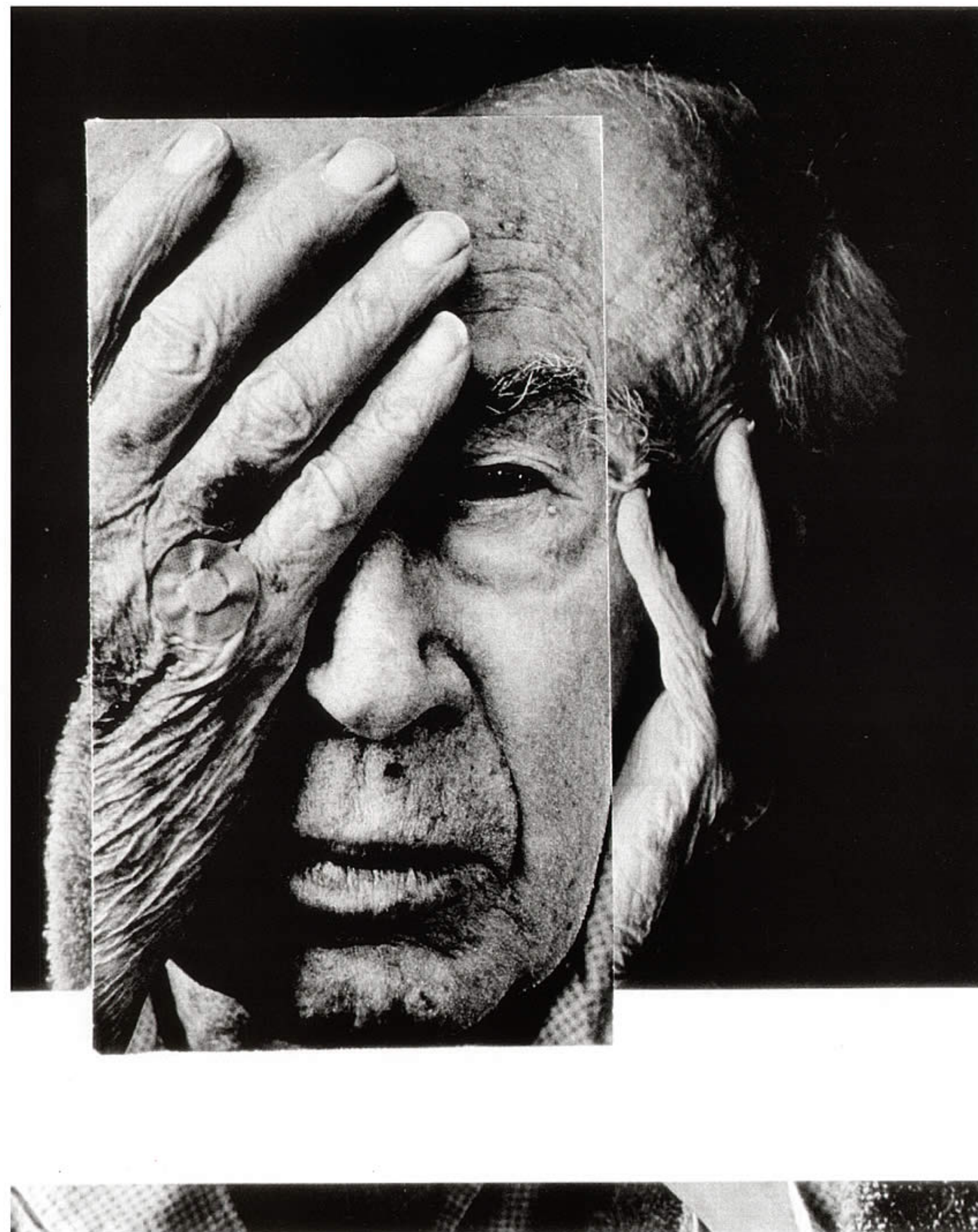
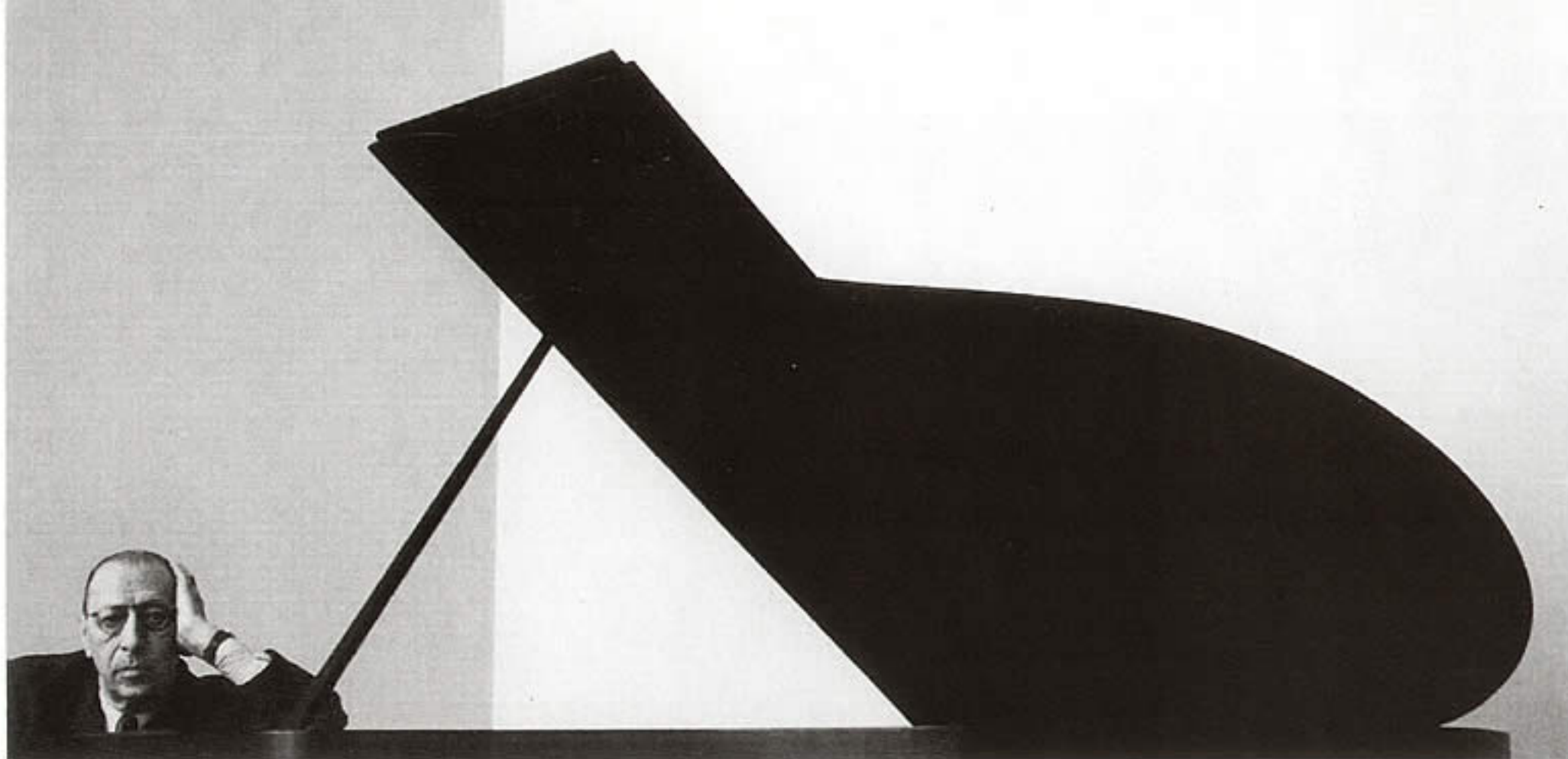
Arnold Newman, o fotógrafo que com seu classicismo empresta uma dimensão épica a seus personagens, ganha retrospectiva em Nova York

Por João Farkas

Por mais de seis décadas, Arnold Newman fez desfilar diante da sua câmera alguns dos mais destacados artistas, intelectuais, cientistas e políticos do mundo. Um dos maiores fotógrafos do século, sua importância na construção da estética fotográfica pode ser conferida na retrospectiva organizada no International Center of Photography (ICP), em Nova York.

Em 1938, aos 20 anos, Newman era um jovem e talentoso artista que precisou abandonar o desenho e a pintura por uma profissão mais lucrativa e levou para a fotografia uma formação clássica e um olho bem educado. Na década de 40, quando os outros fotógrafos se entregavam com fascínio à mobilidade e espontaneidade da câmera de 35 mm, Newman caminhava na contracorrente e insistia em trabalhar com o antigo e pesado equipamento de estúdio. Poderia ter virado um acadêmico desimportante, mas sua ousadia, sua marca pessoal, foi levar para fora do estúdio o rigor clássico da composição milimétrica e premeditada que as grandes câmeras exigiam.

Ficou conhecido como o grande mestre do retrato ambientado. Sua idéia original era usar elementos significativos do mundo do retratado para, literalmente, "ambientá-lo" na mente do observador. Foi o que fez ao apresentar com detalhes o atelier de Picasso, a sala

Na página oposta, o escritor americano Henry Miller fotografado por Newman em Los Angeles, 1976

Acima, Igor Stravinsky, Nova York, 1946: exemplo do Newman clássico, de composição rigorosa, que com poucos elementos obtém um resultado de mestre. Abaixo, Picasso em seu atelier de Cannes, 1956. À direita, o mefistofélico retrato de Alfred Krupp, foto feita em Essen, Alemanha, em 1963, para a revista *Newsweek*. O fotógrafo buscava o "retrato ambientado": aproveitava elementos que cercavam e definiam a atividade do retratado para "ambientá-lo"

de Dean Rusk no Departamento de Estado Americano, o cavalete e a paisagem de Georgia O'Keeffe no Novo México e o escritório acanhado de Jean Cocteau em Paris.

Profissional free-lancer extremamente bem-sucedido, Newman fotografou para as grandes revistas ilustradas: *Life*, *Time*, *Look*, *Vogue* e muitas outras, ajudando a construir a visão americana das personalidades de sucesso. Suas imagens de Stravinsky, Kennedy, Truman, Oppenheimer, Copland, Françoise Sagan e Henry Ford II, por exemplo, passaram a fazer parte do repertório visual de toda uma geração.

Onde e Quando

Newman's Gift: 60 Years of Photography. **Até 6 de junho no International Center of Photography (5ª Avenida 1.130, Nova York)**

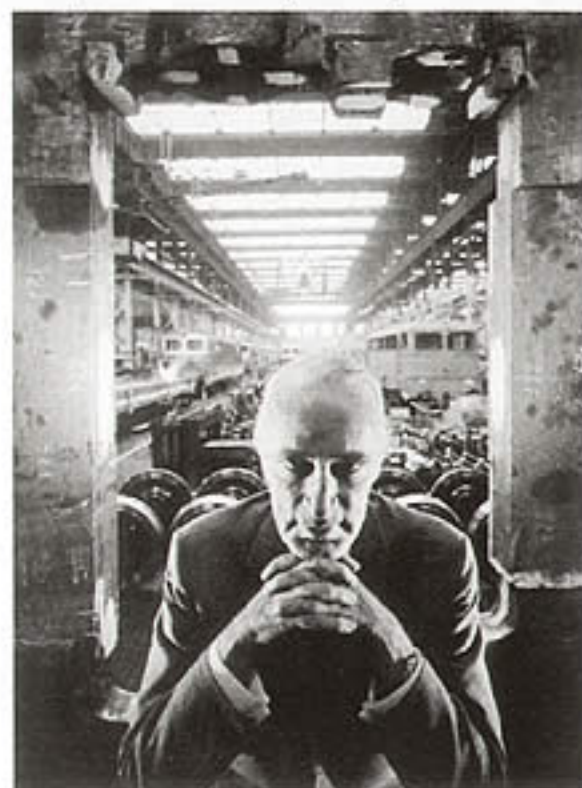
Foi justamente a estatura dos seus modelos que permitiu a Newman o pleno exercício de seu "classicismo": mais do que a intimidade, o que a câmera de Newman procura é uma expressão de grandeza. A imagem definitiva e de alguma forma mitológica e atemporal de um grande personagem. Do ponto de vista formal, ao escolher um modelo clássico e descomplicado, quando a fotografia passava a incorporar o casual, o caótico, o indefinido e o experimental, Newman foi obrigado a levar a extremos o fascínio pela alta-definição e a fórmula do retrato pensado, milimetricamente composto, equilibrado.

Recorreu à força do simples e do econômico. Dotado sempre de uma proposta para cada imagem e de um olho particularmente sensível, ele parte das linhas de força horizontais e verticais, da contraposição dramática entre fundo e figura e das áreas claras e escuras para, com base em poucos elementos e somente na medida do necessário, acrescentar diagonais, paralelas, figuras secundárias, texturas e meios-tons.

O resultado é tão poderoso que foi vítima do próprio sucesso: depois de tantos seguidores e imitadores, visto hoje, o seu trabalho passa erroneamente uma sensação de *déjà vu*. Mas não nos enganemos: estamos diante de um mestre.

No capítulo dos mitos e dos arquétipos, o crítico Robert Sobieszek, citando versos de Goethe, vai ainda mais longe e defende a idéia de que os heróis da era moderna, os políticos, cientistas, artistas, jornalistas, industriais e intelectuais famosos fotografados por Newman são os herdeiros do Fausto:

"A noite escura agora parece cair/ mais profundamente imóvel, embora em mim/ brilhe uma luz fulgurante;/ o que pensei, urge que realize,/ apenas a palavra de um mestre tem real poder".

Discussão à parte, o fato é que o retrato do industrial alemão (e suposto criminoso de guerra) Alfried Krupp é inequivocamente mefistofélico. O curioso e quase irresistível é comparar os heróis de Newman (das décadas de 40 a 70) aos heróis de hoje. Não sei o que o mestre anda fazendo (aos 81 anos continua ativo), mas os Arnolds Newmans do finalzinho do milênio estão fotografando Spice Girls, Ieltsin, DiCaprio, Michael Jordan, Monica Lewinsky e afins. Parece que transitamos do drama à comédia: sai Newman, entra La Chapelle. ▮

Navegar era preciso

Salvador recebe os ex-votos dos viajantes portugueses que, no séc. 17, sobreviveram às tempestades na vinda ao Brasil

A julgar pela avaliação de frei Agostinho de Santa Maria feita no começo do século 18, as pessoas religiosas no Portugal da época davam bastante importância à beleza das representações de santos como forma de mediar sua crença e relações com o divino: "As freiras só têm devoção ou às imagens muito milagrosas ou às de muita formosura", escreveu. A exposição *Estórias de Dor, Esperança e Festa*, no Museu de Arte da Bahia, Salvador, até 20 de junho, confirma a tese.

Três ex-votos: a situação de perigo, o santo e o texto que descreve o milagre eram um conjunto-padrão de composição

Alguns dos 57 ex-votos que fazem parte da mostra são, de fato, magníficos exemplos de arte *naïf*. Todas as pinturas, que já foram exibidas no Instituto Camões, em Brasília, foram feitas entre os séculos 17 e 19 em agradecimento por graças alcançadas por viajantes que vinham de Portugal para o Brasil. Foi um período em que a travessia do Atlântico ainda exigia muita coragem ou devoção. No meio das poderosas tormentas que com freqüência os navios enfrentavam, não poucos passageiros e marujos — ricos e pobres — prometeram qualquer coisa aos santos para escaparem delas vivos. Vários pagaram suas promessas com ex-votos. E, já que a beleza contava pontos na opinião das freiras e padres, muitos deles capricharam na encomenda ao artista contratado.

Nem sempre as intempéries eram de ordem climática. Custódio da Silva Meneses, por exemplo, foi feito prisioneiro de corsários franceses quando se dirigia à costa brasileira em 1796. Conseguiu escapar, nadou até cansar, viu que se afogaria e apelou para Nossa Senhora do Barreiro. Como no final tudo deu certo (resgatado pelos próprios piratas, acabou negociando sua libertação numa ilha do Caribe), Meneses, homem de recursos, deu à santa uma bela peça de óleo sobre madeira, contando sua pequena odisséia, que é um dos destaques da exposição.

As pinturas obedecem a uma mesma estrutura: o centro do pedaço de madeira em que ela é elaborada ilustra a história do devoto; um dos cantos superiores apresenta a imagem do santo que o salvou; a base inferior é ocupada pelo texto que relata o drama que motivou o ex-voto.

Os ex-votos foram uma das razões para o extraordinário desenvolvimento das artes plásticas em Portugal naquele período: em todas as cidades, mesmo as menores, havia pintores — humildes, gente do povo — para fazê-los. Podem não ter sido grandes artistas, mas ajudaram a registrar para a posteridade, às vezes de maneira mais confiável do que os grandes mestres da época o faziam, a sociedade de seu tempo, seus hábitos, suas crenças. — CELS

CIRCUITOS DE SOBREVIVÊNCIA

Os jogos de sentido da obra de Paulo Climachauska

Por Katia Canton
Fotos Eduardo Simões

"É a circulação que dá o lugar do mundo às coisas." Paulo Climachauska traduz este seu princípio nos seus desenhos e esculturas, que, de alguma forma, referem-se sempre à circulação. Entenda-se a palavra em seu sentido mais amplo: circulação do sangue pelos órgãos do corpo, circulação do dinheiro, do trabalho, circulações sociais e políticas, circulação da arte como objeto e discurso.

Climachauska constrói "circuitos de sobrevivência" para ampliar esses jogos de sentidos e usa qualquer tipo de material, suporte e espaço. Em 1997, por exemplo, convidado para representar o Brasil na mostra internacional *Reconstruciones*, no Museu de Arte de Montevidéu, explorou o próprio local de exposição: "Aproveitei os buracos e as marcas dos quadros antigos que ficaram na parede e 'curei' aquele espaço: passei iodo nos buracos e, com copos de vidro e garrotes cirúrgicos de borracha, criei uma instalação sobre circulação do sangue no corpo e também sobre a circulação da arte". Em Lima, Peru, em uma mostra de arte latino-americana, ele usou 20 cabos de pás de madeira, fincados sobre rodelas desenformadas de cera vermelha. Nas paredes ao redor, pendurou blocos de vidro, amarrados com garrotes. Os vidros levavam inscrições com as palavras "fala, anda, enxerga". "Ao mesmo tempo em que as pás se referem ao trabalho de construção do homem, elas parecem muletas, que simbolizam o oposto, isto é, a dependência e a imobilidade", diz Climachauska sobre uma obra de múltiplos sentidos: alude à criação artística, à circulação do sangue, à vida humana e, ao mesmo tempo, à incerteza, à doença.

O artista, que cursou história e arqueologia na Universidade de São Paulo, começou sua carreira nos anos 80, dedicando-se ao desenho. Em 1988, fez seu primeiro trabalho tridimensional: tendo o réquiem composto pelo padre José Maurício como ponto de partida, criou uma instalação que incluía um pára-raios, a relação entre céu e terra, como a proposta da música.

O tempo de permanência no atelier, na Vila Madalena, em São Paulo, não é a medida de sua produção: "Não sei definir bem meus horários de trabalho. Minha rotina é de trabalho em tempo integral porque o trabalho está ligado à vida. No atelier tenho ficado mais tempo à noite, que é o horário em que eu paro mesmo", diz. Ele não delega a execução de nenhuma etapa de seus projetos. Ele rejeita encomendar parte da feitura a terceiros, e também é contrário à busca de um acabamento perfeito, que chama de preciosismo.

"O que produzo está muito ligado à minha possibilidade de fazer com o próprio corpo. E, ligada à questão da sobrevivência, à questão vital, minha obra tem um acabamento imperfeito, que justamente acompanha a possibilidade humana. Raramente uso qualquer artefato, como uma máquina. Busco os extremos da escala humana", diz o artista.

Reforço concreto

MAM de São Paulo amplia o acervo com obras do movimento concretista

O primeiro lote de novas aquisições do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) já está à mostra: são obras de Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Hermelindo Fiaminghi, Luiz Sacilotto, Lygia Clark, Tunga, Waltércio Caldas e Wesley Duke Lee, em exposição até o dia 16. As 12 aquisições são as primeiras do projeto de preenchimento de lacunas do acervo do museu, em especial do período do concretismo e neoconcretismo e da produção atual. As aquisições foram feitas em fevereiro; as primeiras doações, obtidas via incentivos fiscais. Os R$ 362 mil investidos nesta primeira etapa foram doados pelo Bradesco, Itaú, Companhia Vale do Rio Doce e Nibrasco. O projeto total prevê R$ 2 milhões para a aquisição de obras de 24 artistas representativas da produção brasileira dos anos 50 aos 90.

Obra de Fiaminghi, de 1956

O risco original

Caderno com croquis de Artigas para o projeto da FAU mostra detalhes do processo criativo do mestre

"Numa época em que tudo é feito por computador, reapresentar o croqui é bom para o aprendizado do arquiteto", diz Roberto Portugal Albuquerque, organizador da publicação do *Caderno dos Riscos Originais*, de João Batista Vilanova Artigas, que traz os primeiros croquis do que se tornariam um marco na arquitetura moderna brasileira: o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). "Com o projeto da FAU, Artigas propunha dois modelos: um de ensino e um físico. No caso do ensino, a criação de departamentos, seguindo o modelo das escolas americanas, que classificava o conhecimento, foi o que se pensou adotar no momento em que a universidade se deslocava do centro para a cidade universitária", diz o arquiteto Portugal. Os croquis, riscados em um caderno escolar de desenho e reproduzidos na segunda parte do livro, mostram que os estudos do projeto desde o início estiveram muito próximos do resultado final. *Caderno dos Riscos Originais*, editado pela FAUUSP, está à venda na faculdade de arquitetura por R$ 20. – FLÁVIA ROCHA

Do caderno de Artigas

As imagens do Grande Sertão

Livro traz série criada por Daibert e baseada em Guimarães Rosa

Entre as façanhas extraliterárias de *Grande Sertão: Veredas* está a de inspirar a série *G.S.:V*, a tradução plástica da obra de Guimarães Rosa criada pelo premiado artista Arlindo Daibert (1952-1993). E é essa série que agora pode ser encontrada em livro, com o lançamento de *Imagens do Grande Sertão*, co-edição da Ed. da Universidade de Juiz de Fora e da Universidade Federal de Minas Gerais.

Mineiro de Juiz de Fora, Daibert criou um conjunto de xilogravuras, desenhos e obras em técnicas e materiais diversos. O projeto *Grande Sertão* foi iniciado pelo artista em 1984 e finalizado pouco antes de sua morte. Daibert manteve-se distante de qualquer regionalismo, fiel à ênfase do próprio Rosa em considerar *Grande Sertão* um "romance cosmológico". As obras que compõem a série fazem parte da coleção de Gilberto Chateaubriand.

Xilo de 1984, da série *G.S.:V*

Novos baianos

Recife expõe jovens artistas da Bahia

A partir do dia 6, a nova arte da Bahia vai estar no museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife. A mostra *Pintura Contemporânea Baiana* reúne cinco novos artistas, com obras que vão dos recortes antropológicos de Daniela Steele até a pintura "obscura" de Paulo Pereira. É justamente na obra de Pereira que a luz baiana quase desaparece para dar lugar a um jogo de claro e escuro. Próxima dessa proposta de luz e cor está Marcia Abreu, que apresenta uma série em que predominam os tons ocres e a figura humana. Mas é na obra de Beth Sousa e Luri Sarmento que a "desarmonia luminosa mais se entende". A primeira recorre a um branco colorido por camadas transparentes, e novamente o corpo é referenciado. A azulejaria pintada por Luri é repleta de marcas barrocas, ao mesmo tempo muito simples e objetiva. – DIÓGENES MOURA

Obra de Daniela Steele

FOTOS DIVULGAÇÃO

O DUCHAMP ERRADO

Os pontos altos da mostra que ilustra a influência do artista na arte contemporânea brasileira estão onde ele é menos reconhecível

Por Teixeira Coelho

O título da mostra do Paço das Artes, *Por que Duchamp?* (mais forte que o subtítulo, *Cotidiano/Arte*), desde logo desloca a atenção das obras de fato presentes na exposição para uma idéia de arte que as precede e que sobre elas joga uma sombra. E essa pode não ser a condição mais favorável para apreciar as obras expostas. Mas, se é por aí que a exposição se inicia, é por aí que se começa.

Então, a primeira questão é: por que se vê nessa exposição a sombra desse Duchamp, e não daquele outro Duchamp? Por que o Duchamp dos *ready-mades* que só remetem a si mesmos (quase nunca reais *ready-mades*, mas, sim, *objects trouvés composés*, objetos que sofreram intervenção do artista), e não o último Duchamp, o Duchamp perturbador e construtor, narrativo, nada *ready-made*, da instalação *Étant Donnés*? Por que, em outras palavras, o Duchamp da presentação, como na *Roda de Bicicleta*, e não o Duchamp da representação de *Étant Donnés* — em que se vê uma mulher nua, sexo exposto, deitada no mato, quem sabe violada, como interpretam ou querem uns, e que segura uma lâmpada a gás contra uma paisagem que poderia ter saído de uma tela renascentista? Talvez por ter-se congelado uma certa imagem de Duchamp na memória da arte ou dos artistas, aquela que convém a determinada representação da arte contemporânea: a arte do fim da narrativa (que no entanto não morreu), da aparição no lugar da aparência (persistente), do processo no lugar da obra (que continua viva). Essa exposição não terá desejado dar uma visão panorâmica de Duchamp. Mas dela resulta um significado e um uso, involuntários embora, que Duchamp talvez não desejou (ou que ele da boca para fora recusou). Duchamp fez o que fez, até certo ponto de sua vida artística, por recusar: 1) o uso didático da obra de arte (arte para fins religiosos e políticos, arte para complementar o ensino, o saber e a cultura); 2) uma arte vicária da vida, aquela que permite viver imaginariamente o que não se vive na realidade (arte catártica). Recusou também, pelo menos até certa altura da vida, a idéia romântica da arte como valor supremo: a arte como a grande verdade. Mostrar apenas esse lado de Duchamp é dar de sua obra uma imagem didática ou romântica. Se for para levar a sério o Duchamp vislumbrado nessa exposição, e não o último Duchamp, ele não pode ser seguido ou continuado; sua idéia de arte (a do "primeiro" período) morre com ele. Está claro que, pelo menos durante aquela fase (aquela "coberta" por essa exposição), Duchamp, seguindo um espírito da época, quis destruir a arte para tocar na vida (que às vezes está no cotidiano, mas, na maioria das vezes, está por baixo ou atrás do cotidiano). Levar essa idéia às últimas conseqüências implicaria a impossibilidade de fazer uma exposição mostrando artistas que seguem ou "comentam" Duchamp. Um continuador de Duchamp só poderia ser um diluidor de Duchamp.

É melhor ver em *Por que Duchamp?* uma exposição de arte contemporânea, com pontos altos e outros fracos (aqueles em que Duchamp é reconhecível de cara). Uma exposição que mescla arte com lazer, como me diz Celso Favaretto — que levou a mesa (real) de bilhar de Oiticica para a galeria, alertando para o tênue elo entre as propostas do brasileiro e do francês. Favaretto tem dupla razão: quanto à atmosfera mista de arte e lazer e quanto aos laços ralos entre Duchamp e vários desses artistas da exposição. Esse pode ser, porém, o lado atraente da exposição: Duchamp passou por ali, mas muitos dos artistas apenas o saúdam de longe.

Acima, *O Corpo Ausente*, de Felix Bressan

Por que Duchamp? Mostra que reúne as obras de dez artistas brasileiros escolhidas por dez curadores. Entre os artistas estão Regina Silveira, Arthur Bispo do Rosário, Nelson Leirner, Waltércio Caldas. No Paço das Artes (av. da Universidade, 1, Cidade Universitária, São Paulo)

FOTO RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO

As Mostras de Maio na Seleção de BRAVO!

Edição de Daniel Piza (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**César** *Natureza-morta*, 1990 César	Museu Brasileiro da Escultura (rua Alemanha, 221, 011/881-8611). Com projeto de Paulo Mendes da Rocha, o MuBE vem recuperando seu prestígio com boas mostras, depois de um período em que foi utilizado mais como um espaço para eventos do que propriamente um museu da escultura.	Exposição de 106 obras do artista feitas entre 1954 e 1992.	Até dia 30. De terça a domingo, das 10h às 19h. R$ 5.	César integrou o movimento *nouveau realisme*, fundado em 1960, que quis dar teor de crítica social à estética de Duchamp. O artista ficou conhecido por suas "compressões" de sucata de automóveis.	Na tentativa de dar caráter orgânico aos metais amassados, prejudicada pelo conservadorismo de seu arranjo formal.	Impresso na Itália. R$ 40.	Dê uma caminhada pela avenida Europa, uma das mais movimentadas da cidade. A pouca distância estão o Museu da Imagem e do Som, a galeria de Thomas Cohn e o Gabinete de Arte Raquel Arnaud, onde Ana Maria Maiolino expõe sua obra neste mês.
SÃO PAULO	**Modos de Olhar: Fotografias do Acervo do MoMA de Nova York** *Dance Hall*, 1932 Brassaï	Museu de Arte Moderna de São Paulo, Sala 1 (Parque do Ibirapuera, portão 3, tel. 011/549-9688). Com ampla área de exposição envidraçada, o MAM se integra à paisagem do parque.	Seleção de 125 fotos da coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York, do início do século aos dias atuais, com obras de Richard Avedon, Man Ray, Paul Strand e outros.	Até 16/5. De 3ª a 6ª, das 12h às 18h (5ª até às 22h); fins de semana, das 10h às 18h.	O acervo fotográfico do MoMA é um dos melhores do mundo. Bresson, Brassaï, Capa, Adams, Man Ray, Rodchenko – todos os grandes estão lá representados.	Na capacidade do grande fotógrafo de combinar o flagrante e o construtivo, o registro e o mito.	Catálogo com cem fotos, impresso na Itália, à venda na loja do museu. R$ 50.	Veja, também no MAM, de 3/5 a 10/5, as fotos vencedoras do Prêmio J. P. Morgan de Fotografia, cujo tema é *O Brasil no Final do Século e as Perspectivas para o Próximo Milênio*.
SÃO PAULO	**Per Kirkeby** *Maya-Yucatán*, 1974 Per Kirkeby	Pinacoteca do Estado de São Paulo (av. da Luz, 2, tel. 011/229-9844). Depois de passar anos abandonado, o prédio projetado por Ramos de Azevedo ganhou reforma assinada por Paulo Mendes da Rocha. O acervo da pinacoteca fica agora exposto no segundo andar.	Exposição de 28 quadros, 13 esculturas e 40 peças gráficas.	De 6/5 a 8/6. De 3ª a domingo, das 10h às 18h. R$ 5 e R$ 2. Grátis às quintas.	O artista dinamarquês pertence à geração que recuperou a pintura figurativa na Europa do final dos anos 70 em diante, também em países como Inglaterra (Lucian Freud), Itália (Francesco Clemente) e Alemanha (Anselm Kiefer).	Na força genial de Kirkeby, marca da pintura dinamarquesa, em que está a serviço do trágico e do denso.	Tem catálogo. Preço a definir.	Perto da pinacoteca, na av. Tiradentes, 676, fica o Museu de Arte Sacra, que, restaurado, merece uma visita.
SÃO PAULO	**O Objeto, Anos 90** *Naquito* Eliane Prolik	Instituto Itaú Cultural (av. Paulista, 149, tel. 011/238-1700). Depois de uma reforma, a área para exposições do Itaú Cultural reabre ampliada, com os três andares interligados à Sala de Leitura e ao Jardim das Esculturas.	Mostra com obras inéditas especialmente criadas para atender à proposta do tema *Cotidiano/Arte*. Curadoria de Lisette Lagnado.	Até 30/5. De 3ª a 6ª, das 10h às 21h; fins de semana, das 10h às 19h.	A exposição tenta demonstrar que até hoje os artistas plásticos trabalham com a idéia da apropriação do objeto para subversão de sua função cotidiana e criação de um efeito estético.	Nos bons artistas brasileiros jovens presentes na mostra, como Beatriz Milhazes e Rivane Neuenschwander.	Tem catálogo com fotos das obras. Grátis.	Na Sala de Leitura aproveite para conhecer a ambientação criada pelos designers Fernando e Humberto Campana: do mobiliário à iluminação, tudo foi projetado para ser parte da exposição principal.
SÃO PAULO	**Hildegard Rosenthal: Cenas Urbanas** *Auto-retrato*, 1940 Hildegard Rosenthal	Instituto Moreira Salles (rua Piauí, 844, Higienópolis, tel. 011/825-2560). Espaço criado e mantido pelo Unibanco, o instituto tem apresentado mostras de arte e fotos e palestras da maior importância abertas ao público.	Mostra de 52 fotos da capital paulista nas décadas de 30 e 40, feitas pela fotógrafa alemã entre 1937 e 1990, ano em que morreu.	Até dia 16. De 3ª a 6ª, das 10h às 20h; sab. e dom., das 13h às 18h.	Hildegard Rosenthal fez fotos magistrais de São Paulo, que ultrapassam em muito o seu valor documental. É uma obra de alta qualidade, com poucos pares em sua época.	Nos tipos humanos registrados por Rosenthal com sensibilidade e habilidade.	Catálogo com 80 páginas e críticas. R$ 5.	Um passeio pela praça Vilaboim deve incluir uma parada na banca de revistas, uma das mais completas da cidade, e uma passagem pela FAAP, que apresenta exposições interessantes.
RIO	**Milton Dacosta e Maria Leontina: Um Diálogo** *Alexandre*, 1960 (detalhe) Milton Dacosta	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, 2º andar, salas B, C e D, Centro, tel. 021/216-0237). Esse edifício dos anos 40 foi sede do Banco do Brasil e hoje é um dos espaços culturais mais importantes e ativos do Rio de Janeiro. A luz da abóbada de vidro é atração extra.	A primeira mostra que reúne obras dos dois artistas que, nos anos 50 e 60, transitaram da pintura figurativa brasileira ao construtivismo e neoconcretismo (os dois eram casados).	Até dia 23. De 3ª a domingo, das 12h às 20h. Grátis.	Dacosta morreu em 1988, e Leontina, em 1984. A exposição mostra como os dois dialogaram também no plano da criação. Tanto a forma e as cores brandas quanto os temas aproximaram o fazer artístico do casal.	Na série de quadros *Em Vermelho*, em que essa cor circunda miniquadros negros diferentes uns dos outros. É o melhor exemplo da fase construtiva de Dacosta.	Catálogo colorido e bilíngüe com 130 páginas e texto do curador da mostra, Frederico Morais.	O restaurante Albamar, na praça 15, única construção remanescente do antigo Mercado Municipal, especializada em frutos do mar. Aos sábados, na região em torno, há uma feira de antiguidades.
RIO	**Guillermo Kuitca** *Sem título*, 1997 Guillermo Kuitca	Centro de Artes Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68). O Centro de Artes é um dos espaços mais bem equipados da cidade para pequenas e médias exposições de arte contemporânea.	Mostra de 14 telas e uma instalação.	Até dia 23. De 3ª a 6ª, das 12h às 20h; fins de semana, das 11h às 17h. Grátis.	Kuitca é o maior pintor argentino vivo e talvez de todos os tempos. No limite da abstração informal, sua pintura se associa ao desenho para manter uma legibilidade e dramaticidade quase em esboço, como diagramas soturnos.	Na proximidade com artistas como Tàpies e Kiefer, que mesclam abstrato e figurativo para chegar a um estilo gráfico e dramático ao mesmo tempo.	Catálogo com textos e 51 reproduções, 106 páginas. R$ 35.	No guia *Rio Botequim* deste ano, o Bar Brasil, na rua Mem de Sá, 90, Lapa, teve seu chope classificado entre os dez melhores da cidade. A cozinha, de tradição alemã, também é famosa.
RIO	**Segredos e Mentiras, Julião Sarmento** *Sem título* Julião Sarmento	Paço Imperial do Rio de Janeiro (praça Quinze de Novembro, 48, tel. 021/533-6613, Centro).	Exposição de seis telas e quatro obras em papel do artista português.	Até dia 23. De 3ª a domingo, das 12h às 18h30.	Um dos maiores artistas portugueses do momento, Julião Sarmento é também representante de uma tendência internacional em que a figuração se expressa em fragmentos que parecem submergir no fundo.	Nas metonímias eróticas de Sarmento, que vão ganhando ares de um diário sem culpas mortificantes.	Não tem.	Na Travessa do Comércio, próxima ao Paço Imperial, ficam o tradicional bar Arco Teles, decorado com nove painéis do pintor *naïf* Nilton Bravo, e o badalado restaurante Guilhermina.
RIO	**O Objeto, Anos 60-90** *Escada 1*, 1992 Jorge Barrão	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (av. Infante Dom Henrique, 85, 021/210-2188). O museu, que tem projeto de Augusto Reidy, é um dos melhores exemplos da arquitetura moderna, no Rio.	Um recorte da coleção de Gilberto Chateaubriand, com curadoria de Reynaldo Roels Jr. e Agnaldo Farias, que selecionaram 49 obras de 29 artistas que discutem a questão do objeto na arte.	Até dia 30. De terça a domingo, das 12h às 18h. Às quintas, até 19h30. R$ 3.	A mostra é complementar a duas exposições que estão em São Paulo – *Por que Duchamp?* e *Objeto, Anos 90* – e permite dimensionar o legado duchampiano na arte contemporânea brasileira.	Nas obras de artistas influentes, como Nelson Leirner, Carlos Vergara, Cildo Meirelles, Hélio Oiticica e Antonio Manuel.	Não tem.	Próximo ao Teatro Municipal, na Cinelândia, o restaurante L'Inox (rua Evaristo da Veiga, 24) tem um dos melhores bufês do Centro.
SALVADOR	**Walton Hoffmann** *Sem título* Walton Hoffmann	Museu de Arte Moderna da Bahia, Solar do Unhão (av. do Contorno, s/nº, tel. 071/329-0660).	Mostra de 18 pinturas em acrílico sobre tela.	De 7/5 a 13/6. De 3ª a 6ª, das 13h às 21h; sáb., das 15h às 21h; domingo, das 14h às 19h.	Ícones e silhuetas suecas se misturam a brasileiros para que Hoffmann faça evocação de seu passado familiar. Com essas colagens, segundo o crítico Agnaldo Farias, o artista parece querer "a captura de tudo quanto há".	Na intenção de reflexão contida nas imagens estranhas que parecem flutuar e se associar num espaço de memória.	O folder de apresentação da exposição tem texto de Agnaldo Farias. Preço a definir.	Aproveite para conhecer, no próprio museu, o restaurante Solar do Unhão, de comidas típicas baianas, um dos mais tradicionais de Salvador.

(*) Com Redação

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE SEGREDOS E MENTIRAS: VICENTE DE MELLO

Auster: destino e livre-arbítrio permeados por uma boa dose de acaso

FOTO ALAIN BENAINOUS - ALEXIS DUCLOS/GAMMA

Auster, de *God* a *dog*

Paul Auster, o norte-americano dos enredos sofisticados e cheios de enigmas, fala com exclusividade de *Timbuktu*, seu novo romance, "uma história de amor sem cinismo entre um homem e um cão"

Por Angela Pontual, de Nova York

Paul Auster lança Timbuktu *neste mês nos Estados Unidos (no Brasil, a Companhia das Letras já comprou os direitos sobre o livro, que deve ser publicado ainda neste ano). Autor de* Leviatã, Da Mão para a Boca *e* A Trilogia de Nova York, *roteirista do filme* Cortina de Fumaça, *co-diretor de* Sem Fôlego *e diretor de* O Mistério de Lulu, *que sai agora em vídeo no Brasil pela Top Tape, ele é reconhecido como um dos mais importantes nomes da literatura mundial contemporânea e um cineasta de potencial ainda não totalmente explorado. Sua ficção às vezes reveste-se do tom paranóico típico de autores norte-americanos como Thomas Pynchon e Don DeLillo, às vezes estrutura-se como fábula, quase sempre é repleta de jogos eruditos de inspiração pós-moderna. Em sua casa no Brooklin, em Nova York, onde vive com a mulher, Siri, e a filha, Sophie, de 11 anos, Auster falou a Angela Pontual sobre o novo romance — que, como* Quincas Borba, *de Machado de Assis (livro que não leu), tem um cão como personagem fundamental. Leia a seguir a entrevista a* **Angela Pontual** *e um texto do escritor* **Bernardo Carvalho** *sobre* Timbuktu *e a obra de Auster.*

Encontro Auster logo depois de ele ter acabado de escrever *Timbuktu* e começado uma nova narrativa. Quando termina um livro, ele se sente "muito deprimido, vazio, cansado":

— Você vive com esses personagens, nesse mundo imaginário, durante anos. Aí você termina e não está mais lá. Você é exilado do mundo que criou. Ao mesmo tempo, é um momento estranho esse, antes de o livro sair. Você acabou e ninguém leu. Os personagens ficam flutuando num estado mental. Eu não sei onde eles estão.

O livro anterior, *Da Mão para a Boca* (Companhia das Letras), foi pensado como um ensaio sobre o dinheiro e acabou se tornando um ensaio autobiográfico. No mesmo volume, foram reunidas três peças em um ato para teatro (no Brasil, com os nomes *O Gordo e o Magro vão para o Céu*, *Blecaute* e *Esconde-Esconde*), *Action Baseball*, uma história sobre um jogo de beisebol em cartas que o autor criou, e *A Estratégia do Sacrifício*, o romance policial que assinou com o pseudônimo Paul Benjamin. Por que *Da Mão para a Boca* acaba quando Paul Benjamin é finalmente publicado?

— Porque é a história de um período difícil,

e eu queria que acabasse logo. É tudo sobre dinheiro, direta ou indiretamente. E também uma desculpa para escrever sobre algumas pessoas. E também sobre mim.

Eu li a *Trilogia* e depois *Da Mão para a Boca* e pude ver quanto da vida de Auster está no primeiro.

– É engraçado, os livros têm 13 anos de diferença...

Um pensamento recorrente na obra de Auster é a frase de Rimbaud, *"Je est un autre"*. É uma pessoa que se vê de fora, como parte de um universo hostil. Na *Trilogia*, Fanshawe, antes de desaparecer, escolhe o narrador (um amigo de infância) para ser o árbitro de sua obra 'póstuma', marido de sua viúva e pai do seu filho. Tudo sai como ele planejou, exceto pelo destino da obra. Seus livros são publicados e fazem sucesso. Enfurecido, ele se declara vivo numa carta. Isso envenena a vida do narrador, e a trama vai fechando em si as duas histórias anteriores. É como um quebra-cabeças prestes a ser desvendado. Mas, quando o leitor pensa que a última peça vai lançar luz à obra, o fim é abrupto e inesperado.

O *thriller* é uma forma bem construída e rígida. Auster às vezes parece segui-la, mas, ao mesmo tempo, deixa muito ao acaso, brincando com fórmulas e estereótipos. Como ele se relaciona com a tradição do gênero?

– Eu não estava escrevendo um *thriller* quando fiz a *Trilogia*. Eu estava me referindo à forma, mas eu não a estava realmente usando. Uma história de detetive termina com uma resposta, e os meus livros terminam com perguntas. Não se pode chamá-los de *thrillers*. Eles se referem ao gênero da mesma forma que *Dom Quixote* se refere aos romances de cavalaria. Ou da maneira que *Esperando Godot* se refere ao musical *vaudeville*.

Auster faz uma homenagem a Edgar Alan Poe em *Timbuktu*. Ele é o seu escritor norte-americano preferido?

Abaixo, Harvey Keitel e Mira Sorvino em *O Mistério de Lulu*, que teve recepção crítica modesta no Brasil e sai agora em vídeo. Sorvino faz o papel de uma garçonete que vira atriz. Keitel vive um saxofonista. Auster diz que ficou mais satisfeito com o resultado de *Cortina de Fumaça* – do qual é apenas roteirista – do que o de *O Mistério...*, em que teve controle total da direção

O Que e Quanto

***Timbuktu*, novo romance de Paul Auster. Henry Holt, 180 págs., US$ 23. Lançamento neste mês nos Estados Unidos. A Cia. das Letras comprou os direitos de publicação no Brasil**

– Não, meu autor americano favorito é Nathaniel Hawthorne. Eu o tenho relido muitos nos últimos tempos e estou muito ligado a ele. Aliás, Fanshawe é o título do primeiro livro dele. Poe foi o primeiro autor sério que li na adolescência, mas ele não é o meu favorito. Só que há a casa dele em Baltimore e a possibilidade de brincar com *"Poe land"* (*terra de Poe*), Polland, tudo pareceu se encaixar tão bem (*ri*). Gosto mais de Melville e Thoreau.

Digo que, no Brasil, alguns críticos acham que escritores norte-americanos quase não lêem autores estrangeiros. E que, embora a sua prosa seja muito americana, o fato de Auster ter vivido na França e traduzido franceses o situa num patamar diferente dos seus conterrâneos.

– Discordo inteiramente. Acho que os escritores americanos estão muito voltados para o que escritores de outros países produzem. Todos lêem tudo. Todos nós lemos Flaubert, Joyce, García Márquez, Kafka e Thomas Mann. Essa não é uma suposição correta.

Sobre Borges, cujos labirintos e jogos muitos vêem na sua obra:

– Borges eu li quando era muito jovem. Esse é um outro bom autor que todo escritor na América lê. Eu fiquei muito impressionado, empolgado com a novidade e com o rigor intelectual de seus jogos. Eu tinha uns 18 ou 19 anos. Parei de pensar nele, e ele nunca se tornou uma influência. No ano passado, foi publicada uma nova tradução em inglês da obra completa. Voltei a ler e gostei de novo, mas só posso tomá-lo em doses pequenas. É como comer doce. Demais, é ruim. Ler Borges é como chegar a um grande castelo. Você fica fascinado, enfeitiçado, e pensa que é a coisa mais bonita que já encontrou. Aí você abre a porta e descobre que é só uma fachada, um cenário de Hollywood sem nada por trás. São histórias maravilhosas que estimulam a pensar. Mas não têm a profundidade de outros tipos de ficção. Gosto muito dos ensaios dele, são provocadores e um bom entretenimento. Acabei de reler o que ele escreve sobre Hawthorne. É equivocado, mas interessante.

Jogos, como, por exemplo, brincar com nomes, podem ser mero cacoete. A literatura pós-moderna teria perdido a habilidade de contar uma boa história?

– Às vezes sim, às vezes não. Jogos literários não interessam a ninguém a não ser aos que os jogam. O escritor que conheço que faz mais jogos, George Perec, um francês, tem uma obra tão maravilhosa, brilhante, divertida e às vezes também profunda que parece contradizer o que eu acabo de afirmar.

E o que Auster pensa dos que vêem a "paranóia" de Thomas Pynchon e de Don DeLillo na sua obra?

– Nenhum dos dois me influenciou. Pynchon amei quando li pela primeira vez, ainda muito jovem. Acho que ele abriu algumas coisas em mim sobre como pensar o mundo, como construir um romance, coisas que já estavam dentro de mim e sobre as quais ele me fez tomar mais consciência. Nós todos pertencemos ao mesmo *Zeitgeist*, ninguém tem idéias realmente originais, nesse sentido. Mas, para dizer a verdade, nunca li *O Arco-Íris da Gravidade*; li apenas parte de *Vineland* e ainda não li o novo livro (*Mason & Dixon*). Só li os dois primeiros, *V* e *O Leilão do Lote 49*. Este li quando tinha 18 anos. DeLillo é meu amigo. Acho que é um dos nossos melhores escritores, mas não vejo semelhança em nossas obras. A maneira como ele conta histórias, a linguagem, as preocupações dele não são as minhas.

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTO DIVULGAÇÃO

Seria *Leviatã* – talvez o romance mais político de Auster, em que um escritor vira um terrorista – uma crítica ao intelectualismo? As idéias ainda têm um lugar na transformação da sociedade?

– Não tem nada a ver com intelectualismo. É a história daquelas pessoas, só isso. Eu não extrapolaria com base na história desse homem. É uma história psicológica tanto quanto uma história de idéias. Nós só temos idéias, é tudo que nós temos. Nada acontece sem elas.

E chegamos a *Timbuktu*. Por que o título?

– É um lugar, claro, mas também é uma expressão muito usada em inglês: quer dizer o fim do mundo, o lugar mais distante. As pessoas dizem "fui até Timbuktu e não consegui encontrar" querendo dizer que foram a Manhattan procurar alguma coisa, uma longa viagem. Em geral, quando as pessoas falam sobre Timbuktu, é porque não conseguiram encontrar o que queriam.

Auster conhece Machado de Assis. Pergunto se leu *Quincas Borba*. Nesse livro, a exemplo de em *Timbuktu*, o cão também tem uma alma.

– Tenho de ler. Há muitos romances com cães.

Conto a história de Quincas Borba e o lema do filósofo: "Ao vencedor, as batatas".

– Gostei do bordão. Mas o que me interessa nos cães é a pureza das emoções. Foi a maneira que eu encontrei de escrever uma história de amor sem cinismo ou ironia. É sobre sentimentos reais. As coisas que as pessoas realmente sentem. Mas escrever uma história de amor sobre um homem e uma mulher, hoje, faria rir muito, seria insuportável. Sendo um homem e um cão, fica bom. Willy é um personagem completamente fora de controle.

Em *Timbuktu*, Willy diz que *dog* (cão) é *God* (Deus) ao contrário. Como isso se relaciona com a coincidência sempre presente nas histórias de Auster? Ele crê em Deus?

– Bem, "*dog* é *God* ao contrário" é o trocadilho mais estúpido do mundo (*Joyce, entre outros, já o havia usado*). Willy gosta dessas coisas porque ele gosta de embaralhar palavras. Isso é o personagem pensando, não sou eu. Ninguém é eu, exceto eu mesmo. Às vezes você entra na mente dos personagens sobre os quais escreve e pensa como eles. Se acredito em Deus? Não num sentido formal. Você viu *Sem Fôlego*? Lembra daquela conversa maluca do Michael J. Fox? Ele diz: "Eu acredito que Deus existe e que eu não sou Deus".

Auster é dos poucos escritores que conciliam uma fortuna crítica em geral favorável e um consistente sucesso de vendas. Acima, no set de filmagens de *O Mistério de Lulu*, que estava prometido para Wim Wenders: tentando transpor para o cinema a atmosfera enigmática dos seus livros. "O fato de ser escritor provavelmente atrapalha quando dirijo", diz. "Enquanto os romances parecem se resolver por si mesmos, nos filmes as coisas parecem fugir ao controle"

Foi a pequena herança deixada pelo pai que permitiu que Auster pudesse se dedicar ao primeiro livro. Ele teve dois ou três anos para se reerguer e voltar a caminhar com os próprios pés. Até hoje, para ele, é impossível se sentar para escrever sem pensar nisso:

– É uma terrível equação pensar que a morte do meu pai salvou a minha vida.

Haveria uma conexão espiritual? O pai morre e liberta o filho de alguma forma?

– Bem, eu tento não pensar nas coisas nesses termos porque é muito assustador. Eu tento não mistificar o mundo, mas desmistificar. Eu sei que coisas estranhas acontecem o tempo todo, e muito do que eu escrevo é sobre isso. Mas não estou procurando a transcendência

nessas coisas. Acredito que a transcendência é possível para as pessoas, não por meio do mistério, mas de uma certa abertura para o mundo. O acaso é parte disso, está em volta da gente. É tudo muito óbvio.

Mas algumas pessoas acreditam em destino, e outras, em livre-arbítrio...

– Mas, para todo mundo, é uma combinação. O que eu escrevo são histórias reais. O que me interessa é que um homem pode dizer que em dez anos será um médico. E aí há escolha, livre-arbítrio e desejo. Você não pode viver o presente, a menos que tenha uma idéia de futuro. Nós todos temos planos; é o que nos faz humanos. Os planos podem ser vagos, mas, no mínimo, tem-se uma idéia do que se vai fazer amanhã ou no ano que vem. Então, em dez anos, ele quer ser um médico e segue esse caminho, mas alguma coisa acontece, o pai dele morre, ou a mãe, ou ele fica doente e tem de sair do caminho, e talvez se perder e adiar o projeto por um tempo. Pode ser que ele fique perdido ou que reencontre o caminho. O que me parece é que o momento em que a pessoa sai do caminho é o interessante da história. É quando normalmente a história começa. Eu estou interessado nesse momento em que o que se espera que aconteça não acontece.

Antes da morte do pai, Auster pensou que o sonho de se tornar escritor estava acabado. Então, no fim de 1978, um pintor amigo o levou para assistir a um ensaio de dança que a namorada dele, uma coreógrafa, estava dirigindo. Auster ficou feliz de ver aqueles bailarinos dançando sem música no ginásio de uma escola. A coreógrafa estava trabalhando naquela peça e era uma espécie de ensaio aberto para os amigos. Enquanto os bailarinos se

O livro mais conhecido de Auster é *A Trilogia de Nova York*, que recentemente foi reeditado no Brasil pela Companhia das Letras com uma nova tradução. São três histórias. A primeira, *Cidade de Vidro*, usa uma série de brincadeiras com falsas identidades (há um escritor que assina com pseudônimo e um detetive particular chamado Paul Auster, por exemplo). O enredo é mirabolante, e a associação com labirintos e jogos literários, inevitável. Perguntado se Jorge Luis Borges, o labirintista por excelência da ficção, seria uma influência, Auster diz que não: "Li-o quando era muito jovem e me apaixonei. (...) No ano passado foi publicada uma nova tradução em inglês da obra completa. Voltei a ler e gostei de novo, mas só posso tomá-lo em doses pequenas. É como comer doce. Demais, é ruim". O escritor nega que tenha sido influenciado por outros autores cujos temas ou estilo a crítica enxerga nos seus livros, como Don DeLillo. Provavelmente se trata de "charme": *Leviatã*, de Auster, lembra *Mao II*, de DeLillo, aliás dedicado a ele

moviam no chão, ela tentava explicar o que os movimentos significavam. Ele achava linda a dança, mas o que ela dizia era inadequado, as palavras eram erradas, impróprias para descrever o que ela queria dizer. No dia seguinte ele começou a escrever outra vez:

– Mas o que eu estava escrevendo não era poesia (*Auster começou como poeta*), e sim prosa. Estava trabalhando nesse texto que foi publicado e se chama *White Spaces*, um texto muito estranho, de gênero não identificável, e que hoje, olhando para trás, vejo como a ponte entre poesia e prosa. Esse foi o trabalho que me convenceu de que ainda era um escritor. Acabei de escrever na noite em que meu pai morreu. Acabei por volta das 2 da madrugada, e às 8 da manhã de um domingo o telefone tocou. Era o meu tio, que disse: seu pai morreu ontem à noite. Depois, escrevi um livro que por acaso vendeu bem, *Invention of Solitude*. Esse foi o primeiro em prosa, e levei dois anos para escrevê-lo.

Invention of Solitude está dividido em duas partes, *Portrait of an Invisible Man* e *The Book of Memory*. O primeiro é sobre o pai, e o segundo, uma reflexão sobre a própria vida, depois da morte do pai e do divórcio do primeiro casamento, num estado que Auster define como nostalgia do presente. O pai foi um homem fechado e distante. A morte dele foi totalmente inesperada – nenhuma doença, nenhum sinal de alerta. À procura do pai, Auster encontrou o que parece explicar seu caráter impenetrável. Um terrível segredo de família foi descoberto por acaso. Uma prima, conversando com um estranho durante um vôo, descobriu que ele era da mesma cidade onde os avós dela haviam vivido: Kenosha, Wisconsin. O estranho perguntou o nome de família e, quando ouviu "Auster", empalideceu. A avó era aquela baixinha louca de cabelos vermelhos? E então ele contou a história, ocorrida 50 anos antes. A avó, Anna, cinco filhos, assassinou o marido, Harry Auster, mas foi absolvida por privação súbita de sentidos. Enterrou o passado e foi uma matriarca com todos os filhos à volta, até morrer. O pai de Paul Auster era o caçula e morou com a mãe até se casar, aos 34 anos. O que acontece na infância determina uma vida? No livro, a imagem mais forte é o álbum de fotografias vazio. O escritor cita Kierkegaard ("aquele que deseja trabalhar faz nascer seu próprio pai") e termina com a imagem do filho Daniel no berço, dormindo. Depois de resgatar a memória do velho Auster, Paul está pronto para ser pai.

Sophie, a filha mais nova, entra na sala, e ele nos apresenta. Ela vai fazer 12 anos em julho, mas é alta para a idade. Pudera, os pais são altíssimos. É impossível não lembrar que Auster salvou a vida da filha quando ela tinha acabado de completar 3 anos. Ela tropeçou na esca-

FOTO OUTLINE/STOCK PHOTOS

FOTOS DIVULGAÇÃO

da e voou, e ele não sabe como conseguiu chegar ao pé da escada e pegá-la no ar, antes que ela atravessasse a janela em frente. Muitos anos antes, também por acaso, ele salvou a vida do filho Daniel. Sem nenhuma razão concreta, resolveu voltar para ver o filho que recém deixara na casa dos avós maternos. O menino estava alegre e falante, mas com a respiração entrecortada. A única pediatra disponível naquele fim de semana, depois de examiná-lo, resolveu interná-lo. O diagnóstico: pneumonia com complicações asmáticas. Se o socorro não tivesse sido imediato, Daniel poderia ter morrido. Para Auster, a recuperação do filho foi como um milagre concedido pelo acaso. Fez que ele retomasse a tradução dos textos que Mallarmé escreveu à beira do leito de morte do filho Anatole, exatos cem anos antes.

São Francisco é uma cidade onde as coisas dão certo para Auster. Foi lá que o diretor de cinema Wayne Wang leu uma história de Auster no *The New York Times* e ligou com a proposta de transformá-la num filme. Foi assim que nasceu *Cortina de Fumaça* (em que um escritor também publica uma história nesse jornal) e, em seguida, *Sem Fôlego*. A maioria dos cinéfilos prefere o primeiro, mas o segundo foi igualmente amado e odiado. Com uma gargalhada, Auster diz se lembrar com muito orgulho que Rex Reed, um crítico da velha guarda, escreveu: "*Sem Fôlego* é o pior filme que já foi feito".

– Eu prefiro *Cortina de Fumaça*, é uma obra mais cuidada. É mais profunda e mais interessante. Eu penso nas duas assim: *Cortina de Fumaça* é o prato principal, e *Sem Fôlego*, a sobremesa. Eu gosto de sobremesa também. Por que compará-los? O que eu mais gosto é do espírito selvagem do filme, da energia.

Mira Sorvino em *O Mistério de Lulu* (acima) e uma das cenas de *Sem Fôlego* (abaixo), a continuação de *Cortina de Fumaça*: nenhum dos filmes em que Auster atuou na direção (caso do primeiro) ou na co-direção (caso do segundo) teve a força de *Cortina...*, em que ele era apenas roteirista. A trajetória do escritor no cinema é curta, mas já há quem diga que essa seqüência pode ser reveladora de sua verdadeira e até agora incontestável vocação. "Os roteiros que escrevi são muito longos e complicados", diz. "Tanto em *Cortina...* quanto em *Sem Fôlego* tive de passar muito tempo na sala de montagem repensando o filme para torná-lo mais compacto. Então eu ainda estou aprendendo"

Quais os diretores que o teriam influenciado?

– Howard Hawks. Eu revi um filme dele, um filme que não via há muito tempo, *Rio Vermelho*, e percebi, enquanto assistia, que ele tinha sido a minha inspiração para *Cortina...* É sobre amizade. É muito diferente, mas fiz essa relação. Billy Wilder é outro diretor de quem eu gosto muito. Gosto de Truffaut, de Godard. Mas meu filme favorito nos últimos dez anos é *A Fraternidade É Vermelha*, de Krzysztof Kieslowski, uma obra-prima. Penso muito sobre esse filme.

O que é mais interessante no ato de dirigir um filme?

– Eu acho que são todas as artes envolvidas no filme: escrever roteiro, dirigir atores, escolher a música, a fotografia, luz e cor, cenários, figurinos, maquiagem. Quando você se envolve com tudo, é tão fascinante. Eu tenho de confessar que tudo me interessa, desde filmar a grande cena até o minucioso trabalho de montagem, como cor-

tar um fotograma ou acrescentar um ruído.

Auster estava decidido a ser apenas o roteirista de *O Mistério de Lulu*. Wim Wenders seria o diretor, e Lulu seria interpretada por Juliette Binoche. Mas, lendo o roteiro, Wenders achou que era o momento de Auster dar mais um passo e o convenceu a assumir a direção. Auster pensou nos atores com os quais já tinha trabalhado e inicialmente não cogitou Mira Sorvino, embora ela tivesse uma rápida participação em *Sem Fôlego*. Ambos haviam sido colegas de júri em Cannes, em 1997, e a convivência de duas semanas foi tão harmoniosa que Sorvino acabou se tornando a escolha natural. Já Harvey Keitel era uma escolha óbvia. O papel parece ter sido escrito sob medida para ele. Willem Dafoe faz o papel de uma espécie de anjo inquisidor. Os produtores de *Cortina*, Peter Newman e Greg Johnson, se uniram a Ira Deutchman, da Redeemable Features. Dos distribuidores da Inglaterra e da França veio a maior parte do orçamento.

Quando vivia em Paris, Auster conheceu Samuel Beckett. Um encontro inesquecível do jovem poeta e tradutor com um dos maiores escritores do século:

– Eu nunca me senti tão nervoso. Ele foi muito gentil, me tratou muito bem. Ele acabara de traduzir e publicar em inglês seu primeiro romance em francês, *Mercier et Camier*, escrito quase 30 anos antes. Eu disse que havia amado o livro, que lera em francês. E ele: "Não acho que seja bom, na tradução cortei 25% do livro". E eu disse: "Por que fez isso? É um grande livro, devia ter traduzido tudo". E ele: "Não é bom, não é bom". Quinze minutos depois houve um pequeno silêncio, e ele chegou mais perto de mim: "Acha mesmo que é bom?". Samuel Beckett perguntando a um garoto se o livro dele era bom mesmo. Aí eu entendi que nenhum escritor sabe nada sobre si mesmo: se é bom ou ruim, qual o valor do que fez.

Agradeço a entrevista, e Auster pergunta se não quero ver as cenas cortadas de *O Mistério de Lulu*. São muito bonitas, mas percebo com alívio que não fizeram falta. Depois ele mostra o escritório sem janelas onde trabalha. A mesa é ascética. Nenhum objeto moderno, nenhum computador. Escreve tudo a mão. Só canetas, lápis e um telefone preto, modelo Metrópolis, de teclas. Percebo que ele é fiel às suas citações favoritas. Uma imagem, por exemplo, de um homem sentado sozinho no quarto. Como em Pascal: "Toda a infelicidade do homem vem de uma coisa apenas: ele é incapaz de permanecer quietamente em seu quarto". Assim como na frase do próprio Auster: "A cada dia, parto numa viagem ao desconhecido, mas o tempo todo estou sentado no meu quarto. A porta está trancada, nunca me mexo, mas o confinamento me dá liberdade absoluta – para ser o que quero ser, ir aonde meus pensamentos me levam". ∎

Eterno Recomeço

O fraco *Timbuktu* realça méritos de Auster. Por Bernardo Carvalho

Paul Auster sempre teve um fascínio manifesto pelo mito do "artista da fome". Pelo menos desde o seu texto de 1970 sobre o extraordinário romance *Fome*, do norueguês Knut Hamsun, que acabou inspirando o título da coletânea de ensaios, prefácios e entrevistas publicada em 1992 – *The Art of Hunger*. O "artista da fome", para Auster, é aquele que abdica de tudo o que seja convenção e adereço em nome de uma arte essencial, que pode nem mais ser chamada de arte, tamanha a sua radicalidade, em busca de uma verdade, uma literatura viva, que se alimenta da vida – por vezes, até deixá-la por um fio – e não de academias ou dogmas literários.

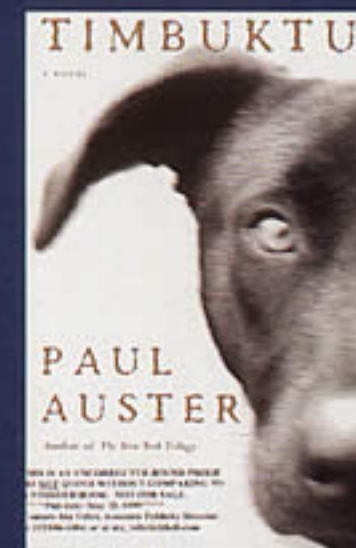
Como dizia a epígrafe de Antonin Artaud na abertura daquele ensaio, esse artista é o homem que não procura defender a existência de uma cultura que nunca fez nada para evitar a fome, mas que tenta tirar dessa mesma cultura idéias cuja força seja tão potente quanto a da própria fome. E, como no célebre conto de Kafka, um "artista da fome" passa a ser, então, aquele cujo jejum é menos um espetáculo para a diversão dos outros do que a conseqüência de um desespero privado, alguém disposto a chegar às últimas conseqüências, pagando a sua "arte" com a própria vida.

O personagem de *Timbuktu*, o novo romance de Paul Auster, é um exemplo quase caricato, quase irônico, quase cômico, do modelo do "artista da fome". O caso típico do jovem inconformado nos anos 60, que começou como marginal aparentemente por opção, incentivado por uma contracultura que de certa forma o incluía numa exclusão programática e confundia a sua própria inadaptação psíquica com palavra de ordem do momento, para afinal ter de se resignar à sua condição de perdedor aos 45 anos, doente e sem ter onde cair morto. É a versão em negativo do próprio Paul Auster, que, embora da mesma geração de seu personagem e se identificando com ele em alguns pontos, não poderia ser chamado hoje de um escritor propriamente mal-sucedido – a primeira tiragem de *Timbuktu* é de 60 mil exemplares.

FOTOS DIVULGAÇÃO

O "artista da fome" do novo romance de Auster é um homem que abdicou de tudo para vagar pelo mundo com seu cachorro, Mr. Bones, e escrever a obra literária de uma vida (74 cadernos de poemas, contos, ensaios, etc.) pagando com a própria vida. E a curiosidade de *Timbuktu*, que pode ser tomada tanto por radicalidade como por fraqueza, dependendo da boa vontade do leitor, é que o narrador – uma voz não identificada, onisciente e em terceira pessoa – vê o mundo e o protagonista pelos olhos do cachorro, embora não seja o cachorro; toma a perspectiva do cachorro para contar a história do dono miserável e moribundo. E, depois da morte do dono como indigente, prossegue ao lado do cachorro, com seus sentimentos demasiado humanos, em sua deriva pelo mundo. O próprio título *Timbuktu* (o lugar para onde o animal acredita que os homens, e seu dono entre eles, vão depois de mortos) parece ressoar o termo imaginário *kuboaa*, inventado pelo personagem do romance de Knut Hamsun quando a fome já o tinha levado para perto da insanidade.

Paul Auster é um escritor pronto a desaprender sempre e recomeçar do zero a cada novo livro, o que é um grande mérito, sobretudo num país repleto de escolas de "criação literária" e onde a literatura se tornou um aprendizado com base em modelos muito bem definidos para a conquista do mercado. Mas essa disposição pela busca da verdadeira literatura para além dos modelos acarreta certos riscos. Paul Auster é um escritor que pode oscilar entre a construção paranóica – e de clara inspiração em Don DeLillo – de um livro engenhoso como *Leviatã* e a ingenuidade frouxa e infantil de uma fábula insossa como *Mr. Vertigo*; entre a inteligência dos diálogos de um filme como *Cortina de Fumaça* e a inocência tola de outro como *O Mistério de Lulu*, influenciado pelo que pode haver de pior no cinema de Wim Wenders. É um escritor que pode passar de uma obra extremamente articulada à auto-indulgência de uma baboseira melosa e deixar o leitor sem saber se está diante de um gênio ou de um tonto.

Harold Perrineau Jr. e Forest Whitaker (abaixo), pai e filho que recém se conheceram em *Cortina de Fumaça*, e a capa de *Timbuktu*, que a editora norte-americana distribuiu para a imprensa: duas obras díspares, reveladoras da irregularidade de Auster. *Cortina...* (na pág. oposta, Harvey Keitel em cena) compõe-se de diálogos inteligentes, enquanto o livro oscila entre o singelo e o derrapante para terminar literalmente em desastre. O escritor e cineasta é capaz de passar de uma obra extremamente articulada para a auto-indulgência, e o seu leitor e espectador não sabe se está diante de um gênio ou de um tolo

Essa inconstância, por ser fruto de uma busca também quase programática, promove uma honestidade incontestável à literatura de Paul Auster, mesmo nos piores livros. A exemplo dos autores que admira (de Hamsun a Beckett, passando por Kafka e toda uma tradição moderna da poesia francesa, de Mallarmé a Edmond Jabès), ele também está buscando uma verdade, seja ela qual for, e não parece se contentar com o território já conquistado ou subjugar-se à expectativa do mercado. Pode errar no tom, pode se perder no caminho, mas pelo menos segue perseguindo novas perguntas que as conquistas anteriores já não respondem.

Timbuktu, por exemplo, está mais para *Mr. Vertigo* do que para o celebrado *A Trilogia de Nova York*. E é provavelmente um tiro perdido na obra do autor. Mas ao menos há humor – diferentemente de em *Mr. Vertigo* –, a começar pelo fato de o protagonista ser um judeu do Brooklin obcecado pela imagem de Papai Noel, que não só lhe apareceu numa visão, mas que ele acabou transformando em tatuagem, para horror da mãe, sobrevivente do nazismo. Um humor que permanece pela via-crúcis do cachorro depois da morte do dono, como quando é adotado por uma típica família americana e o pai (Dick – "pinto" em português) insiste em castrá-lo, como se inconscientemente não pudesse suportar a idéia de um outro macho em seu território. E é o humor que salva o livro em muitas passagens, fazendo o leitor dar um último voto de confiança ao autor antes de abandoná-lo de vez. E também o que o deixa sem saber, pelo menos ao longo dos dois primeiros terços da leitura, se o livro é uma fábula para garotos ou uma parábola para adultos abobados.

Timbuktu oscila entre o singelo – podia ser uma fábula comovente para crianças – e a derrapagem para terminar literalmente em desastre. O que só prova que de nada adianta saber o que é boa literatura – e estar determinado a fazer boa literatura – para alcançá-la. Você pode achar que está recusando as convenções, seguindo um caminho mais autêntico, mas nada garante que não esteja cego. Pode querer ir atrás de uma verdade, mas nada garante que vai encontrá-la. Toda busca verdadeira pressupõe riscos; e os riscos pressupõem os erros, os desvios e as derivas. É difícil saber o que Paul Auster buscava com *Timbuktu*, simplesmente porque ele não encontrou.

No berço do épico moderno

Às vésperas da primeira e histórica eleição parlamentar na Escócia, o escritor Alasdair Gray – cujo livro *Lanark* será lançado no Brasil pela Record – recebe **BRAVO!** em sua Glasgow natal e diz como recuperou a dimensão épica da literatura, o que fez dele um dos maiores autores contemporâneos em língua inglesa

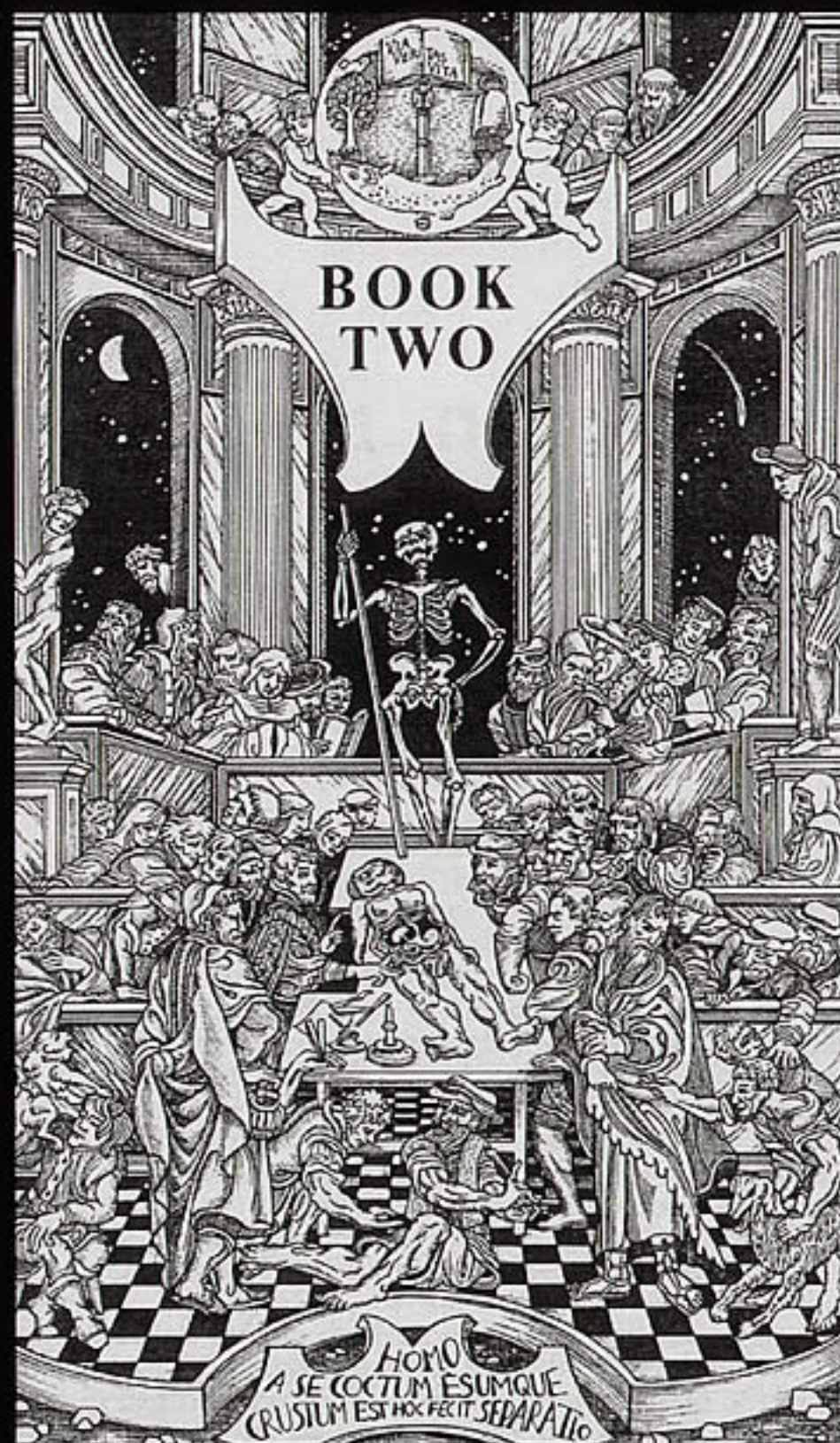
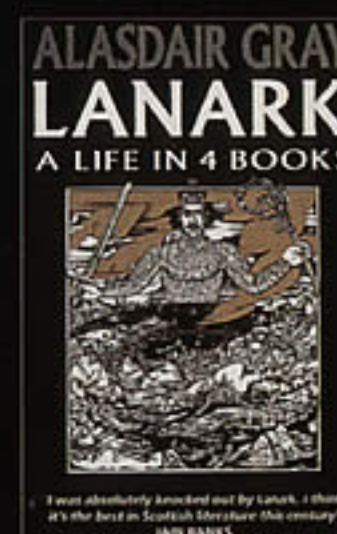
Por Flávia Rocha, enviada especial a Glasgow

Da capital da Escócia, Edimburgo, chega-se por trem a Glasgow, cidade industrial que é a maior do país, em pouco mais de meia hora. Apesar da pequena distância, as duas cidades são contrastantes: Edimburgo é romântica, Glasgow é kafkiana. Em Glasgow, estão os museus de arte moderna e contemporânea, a arquitetura moderna de Charles Rennie Mackintosh, em estilo celta, e uma malha subterrânea de linhas de metrô. A padronização dos blocos residenciais faz que se perca o senso de direção. E o inglês que se fala ali é sólido e sonoro, com "erres" arrastados e pronúncia curta. Há séculos, os escoceses afirmam suas diferenças lingüísticas, culturais e "existenciais" com os ingleses. Um fato histórico se processa neste mês no país: as eleições para a formação de um Congresso Nacional independente da Inglaterra, a entrar em vigor no ano 2000. O nacionalismo, reanimado, pode ter alguma relação com a revitalização da literatura escocesa – embora não se trate de uma literatura diretamente engajada. O compromisso é, antes, com a tradição: o modo de vida escocês, a paisagem e a própria heran-

FOTO DOUGLAS ROBERTSON/DIVULGAÇÃO

Gray, a capa de sua grande obra e as ilustrações que compõem todos os seus livros (página oposta e seguintes): comparado a sir Walter Scott por Anthony Burgess

ça literária desenham uma literatura de temas universais.

Essa revitalização da literatura é evidente e crescente desde o início da década de 80, quando apareceram as primeiras publicações de um grupo literário formado por jovens autores residentes em Glasgow, em cujo epicentro estavam Alasdair Gray e seu principal romance, *Lanark*, que o escritor inglês Anthony Burgess saudou, em 1981, como a mais importante contribuição escocesa à literatura desde sir Walter Scott. Gray e seu amigo James Kelman – autor, entre outros, de *The Busconductor Hines* e *How Late It Was, How Late* (que ganhou o Booker Prize em 1994) – são os iniciadores de uma nova linhagem na literatura escocesa, à qual se filiariam Tom Leonard, Janice Galloway e Agnes Owens, culminando nos sucessos internacionais Irvine Welsh, Iain Banks e William Boyd (*ver quadro*).

Acima, flagrante de Glasgow em 1974. Abaixo, à esquerda, policiais detêm, em 1971, um homem que cortara outro com uma navalha na Reinfield Street, também na cidade onde se passa *Lanark*. "Eu comecei a escrever o livro quando tinha 18 anos", diz Gray. "Escrevi o primeiro capítulo e mais alguns trechos. Pensei que poderia escrever bem depressa. Naquela época, seria só o retrato do artista quando jovem. Mas acabei me tornando um escritor vagaroso, sempre tomando notas, escrevendo pequenos trechos do livro." Terminou-o 20 anos depois

Os direitos de tradução do romance *Lanark* no Brasil foram comprados pela Record, que ainda não tem data definida para publicá-lo. Se por aqui ele ainda é desconhecido, no seu país é um mito – um tipo misterioso e genial, admirado e cultuado, que leva uma vida reservada. Ele tem pelo menos dez livros publicados, entre os quais *Unlikely Stories Mostly* (contos), *1982 Janine*, *The Fall of Kelvin Walker*, *Poor Things*, todos com o aval da crítica, que relaciona seu nome aos maiores da literatura escocesa no século. Seu mais recente romance, *Poor Things* – que narra a história de um tipo de Frankenstein mulher em Glasgow –, está em vias de se transformar em filme, com roteiro adaptado pelo próprio autor. Atualmente, ele trabalha num livro que se intitulará *Antologia dos Prefácios*, "uma história semi-acadêmica da literatura na língua inglesa, que engloba Inglaterra, Escócia, Irlanda e Estados Unidos, entre os séculos 17 e 20, em forma de prólogos e prefácios de grandes obras escritos pelos próprios autores".

LOGOPANDOCY

Gray poderia ser um personagem de seu ilustre predecessor Robert Louis Stevenson, envolto no clima do mistério escocês. Aos 63 anos, robusto, cabelos brancos eriçados, simpático atrás de óculos grossos e de um sorriso em que não se vêem dentes, ele parece não ter sido atingido pelo estilo de vida moderno. Com sua mulher, Morag, vive num sobrado, numa zona aonde se chega facilmente de metrô. A sala ampla é o seu atelier. Embora ele se defina como um escritor que desenha, vê-se em sua casa muito mais do artista gráfico do que do escritor. Na extensão longitudinal de uma parede, uma grande estante de livros tem, no centro, a mesa de trabalho com pincéis de todos os tamanhos e tipos. No alto da estante, há uma seqüência de quadros, com pinturas e desenhos. Do outro lado da sala, um cavalete com uma pintura inacabada de um rosto, poltronas, lareira e uma grande janela que dá para a escuridão do inverno. Não há nem computador nem máquina de escrever. Gray escreve a mão, sem nenhum artifício que não a caneta. Ele ilustra todas as edições britânicas de seus livros, o que lhes confere um estilo ainda mais pessoal.

A simplicidade material que o cerca combina bem com sua modéstia intelectual. Gray é simples, doce ao falar. Parece degustar o sotaque em cada palavra. Às vezes, levanta-se, agita-se, eleva o tom de voz, ri alto: desde a infância, o que o impressiona e diverte são as histórias bem contadas e imaginativas. Apesar de ter crescido em meio à classe trabalhadora – o pai era metalúrgico e operário da construção civil –, a infância do escritor não teve muito da pobreza descrita nos livros de Dickens: "Embora vivêssemos num conjunto residencial popular, eu cresci acreditando que éramos da classe alta. Nossos vizinhos eram enfermeiras, carteiros, comerciantes – que eu acreditava ser a aristocracia. Levou um tempo até eu descobrir que havia uma outra aristocracia, que nos via como classe trabalhadora". Gray nasceu em Glasgow e nunca pensou em sair dali. Não viaja muito. Foi à Dinamarca, terra da primeira mulher, e umas poucas vezes aos Estados Unidos, onde vive o filho desse primeiro casamento. Além dos compromissos familiares, menciona apenas uma viagem de férias à Itália e outra à Alemanha, onde pôde andar a pé: "Eu e minha mulher detestamos viagens longas e também não gostamos de automóveis".

Suas grandes travessias se dão no campo literário. Como cenário de seus livros, Glasgow se torna um lugar mutante, com recantos insólitos, povoados por personagens ainda mais insólitos. Lanark, por exemplo, personagem que dá nome ao romance que mais caracteriza o estilo de Gray e que de saída consagrou o escritor, lança-se numa longa jornada infernal por lugares que muito parecem com a Glasgow real. O jovem Lanark não tem ambições e segue um fluxo gerado por um sistema que ele não sabe como funciona, mas que lhe impõe certas condutas. No meio do livro, a experiência fantástica de Lanark é contraposta a uma narrativa realista, a história de Thaw, jovem artista que cresce na verdadeira Glasgow. O livro também é incomumente criativo na forma e de um humor mordaz.

Lanark é classificado como um épico moderno, que alguns consideram uma espécie de resposta escocesa ao *Ulisses*, também um épico, do irlandês James Joyce. Começou a ser escrito nos anos 50, levou quase 20 anos para ficar pronto, até ser publicado em 1981, pela editora Canongate, de Edimburgo. Nessa época, Gray já tinha conseguido algum sucesso como artista gráfico, desenhando cenários para teatro, e como professor de artes. Sua trajetória instável incluía algumas peças escritas para televisão e períodos menos "produtivos", em que se mantinha com o salário do seguro desemprego. Havia ainda os encontros com outros escritores da cidade e a amizade estreita com James Kelman.

O feliz encontro de Gray com Kelman se deu na casa de um certo dr. Philip Hobsbaum, em 1971. Hobsbaum, professor de Inglês da Universidade de Glasgow, reuniu em sua casa um grupo de jovens autores inéditos, que considerava de talento, para ler trechos do que cada um vinha escrevendo. Em seguida, os textos eram analisados e discutidos. Seu método já se havia demonstrado frutífero. Hobsbaum tinha feito o mesmo em Londres e em Belfast, conseguindo lançar alguns novos nomes nos círculos literários de língua inglesa. Dos talentos que participavam dessas reuniões, talvez o mais conhecido seja o poeta irlandês Seamus Heaney, oriundo do círculo de Belfast, que recebeu o Prêmio Nobel em 1995.

Do grupo de Glasgow, além de Kelman e Gray, faziam parte, entre outros, Liz Lochhead e Tom Leonard. O grupo se desfez, mas Gray e Kelman mantiveram o hábito de trocar idéias e textos. Kelman mudou-se para o Texas. Gray permaneceu invariavelmente na cidade de seus livros, imagem-sede de muitos mundos, com referências na tradição celta, na literatura clássica cristã, na mitologia pagã. Na entrevista que se segue, concedida em sua casa, ele conta como empreendeu sua jornada literária em direção a Glasgow, onde sempre esteve, e que paisagens se abriram no caminho.

À esquerda, auto-retrato do artista em 1995, "num estado de humor de excepcional alegria". Além de escrever, Gray faz as ilustrações dos livros. "Na verdade, os desenhos não são essenciais, mas eu queria tornar meus livros tão interessantes, divertidos e sedutores para o leitor quanto possível", diz. "Eu tinha opiniões bem definidas a respeito do que deixa uma página bonita – margens, topografia, etc."

THE STAR

A star had fallen beyond the horizon, in Canada perhaps. (He had an aunt in Canada.) The second was nearer, just beyond the iron works, so he was not surprised when the third fell into the backyard. A flash of gold light lit the walls of the enclosing tenements and he heard a low musical chord. The light turned deep red and went out, and he knew that somewhere below a star was cooling in the night air. Turning from the window he saw that no-one else had noticed. At the table his father, thoughtfully frowning, filled in a football coupon, his mother continued ironing under the pulley with its row of underwear. He said in a small voice, "A'm gawn out."
His mother said, "See you're no' long then."
He slipped through the lobby and onto the stairhead, banging the door after him.

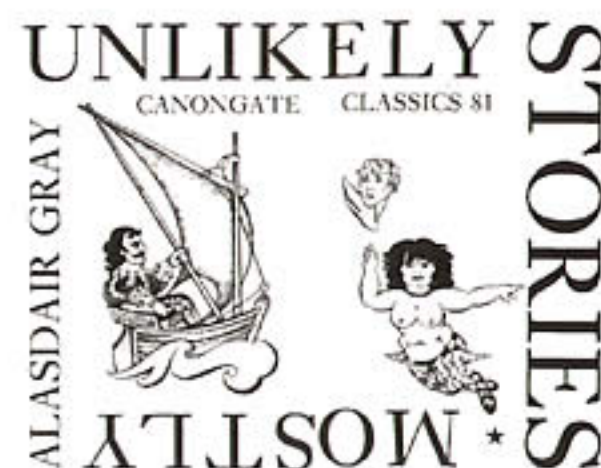
The stairs were cold and coldly lit at each landing by

BRAVO!: Sua literatura é atual, inovadora, mas sempre conta uma boa história, com muita imaginação, como reza a melhor tradição literária escocesa. Imaginação, na Escócia, é uma herança?

Alasdair Gray: Pode ser. Eu aprendi a escrever na escola, quando tinha 4 ou 5 anos, e sempre gostei de histórias. Gostava de contá-las. Minha única audiência era minha irmã, dois anos mais nova do que eu, que adorava ouvi-las. Todas as minhas histórias eram inspiradas nas histórias que eu já havia lido. Eu misturava todas. Eu lia livros ilustrados, gibis. No cinema, os meus favoritos eram os desenhos animados de Walt Disney, como *Branca de Neve*, *Pinóquio*, *Dumbo*. Isso no final dos anos 30, começo dos 40. Como todas as crianças, lia contos infantis que me arrancavam do mundo comum e sem graça em que vivia. Queria a magia de um mundo onde eu tivesse um imenso poder, o que as crianças geralmente não têm. Em casa, havia peças de Bernard Shaw e de Henrik Ibsen.

Quais são suas referências literárias mais remotas? Eram basicamente da língua inglesa?

Eu estudei latim na escola, mas nunca aprendi. Meus pais eram da classe trabalhadora. Eles queriam que eu fosse para a universidade – assim, segundo o raciocínio deles, eu pertenceria à classe média e, durante a recessão, teria emprego garantido. Queriam que eu fosse professor ou médico, que entrasse em uma universidade escocesa, e para isso o latim era imprescindível. Queria estudar francês porque achava que havia livros mais interessantes em francês do que em latim. Mas tive de estudar latim. Infelizmente, os conteúdos não eram ensinados de maneira que você pudesse encontrar livros interessantes. Os livros que me foram dados eram sobre as campanhas de César contra os gauleses, de que eu não gostava nem um pouco. A língua era ensinada como um exercício mental para passar nos exames, não como uma leitura agradável. Desisti de tentar os exames, não fui para a universidade e felizmente entrei para a Escola de Artes de Glasgow.

Gray, que não se considera um homem místico, diz que Deus é o seu personagem preferido na ficção: "Mas todo o mundo tem uma noção diferente de Deus, e há alguns deuses horríveis no mundo, que as pessoas usam umas contra as outras. Eu acho que eu sou o que no século 18 se chamaria de deísta, ou seja, sou propenso a acreditar que Deus é a alma do universo, da mesma forma que nós somos as almas de nossos corpos. William Blake, meu poeta inglês favorito, disse: 'Deus é e age somente em seres existentes e nos homens'. Deus não colocou no universo um bicho mais consciente de si do que o ser humano. Então, não podemos culpá-lo de nada – a culpa é nossa"

E como foi a experiência?

A metodologia era muito desinteressante. A preferência dos professores ainda não havia alcançado o pós-impressionismo. Alguns deles diziam até que Cézanne teria sido um bom pintor se tivesse usado os óculos adequados, porque não podia enxergar direito as formas que produzia. Pintores como Gauguin e Van Gogh eram considerados muito modernos. Ensinava-se uma mistura de impressionismo e algo mais acadêmico. As principais influências saíram de livros, inicialmente, de trabalhos de William Blake e Aubrey Beardsley, e também de Jheronimus Bosch. Um amigo de meu pai tinha uma coleção de livros, e em um deles eu encontrei as pinturas de Bosch, que achava maravilhosas. A Galeria de Arte de Glasgow também tinha algumas boas pinturas. Naquela época, havia algumas exposições interessantes, uma das quais mostrou as obras de Edvard Munch. Na minha adolescência, eu gostava muito de fantasia, de mundos fantásticos. E ao mesmo tempo lia Dickens. Eu achava a maneira com que ele descrevia a Londres do século 19 fascinante, mas, embora ele seja um grande poeta na prosa, ele também é, em essência, um grande realista, no modo como ele dá vida aos personagens, aos lugares e às coisas. Também li o *Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce, e notei que o que ele não gostava na Dublin onde a história de seu herói se passa era exatamente o que eu não gostava em Glasgow. Joyce descrevia o que as pessoas chamariam de uma cidade monótona, sem graça, que, na verdade, poderia ser um centro do universo tão interessante quanto qualquer outro. Eu tinha o desejo de escrever um livro que fosse um retrato do artista quando jovem crescendo em Glasgow. Em outras palavras, seria o meu retrato. E, portanto, desde o começo da minha adolescência, comecei a tomar notas sobre detalhes que poderiam ser úteis em um livro futuro do jovem artista crescendo em Glasgow.

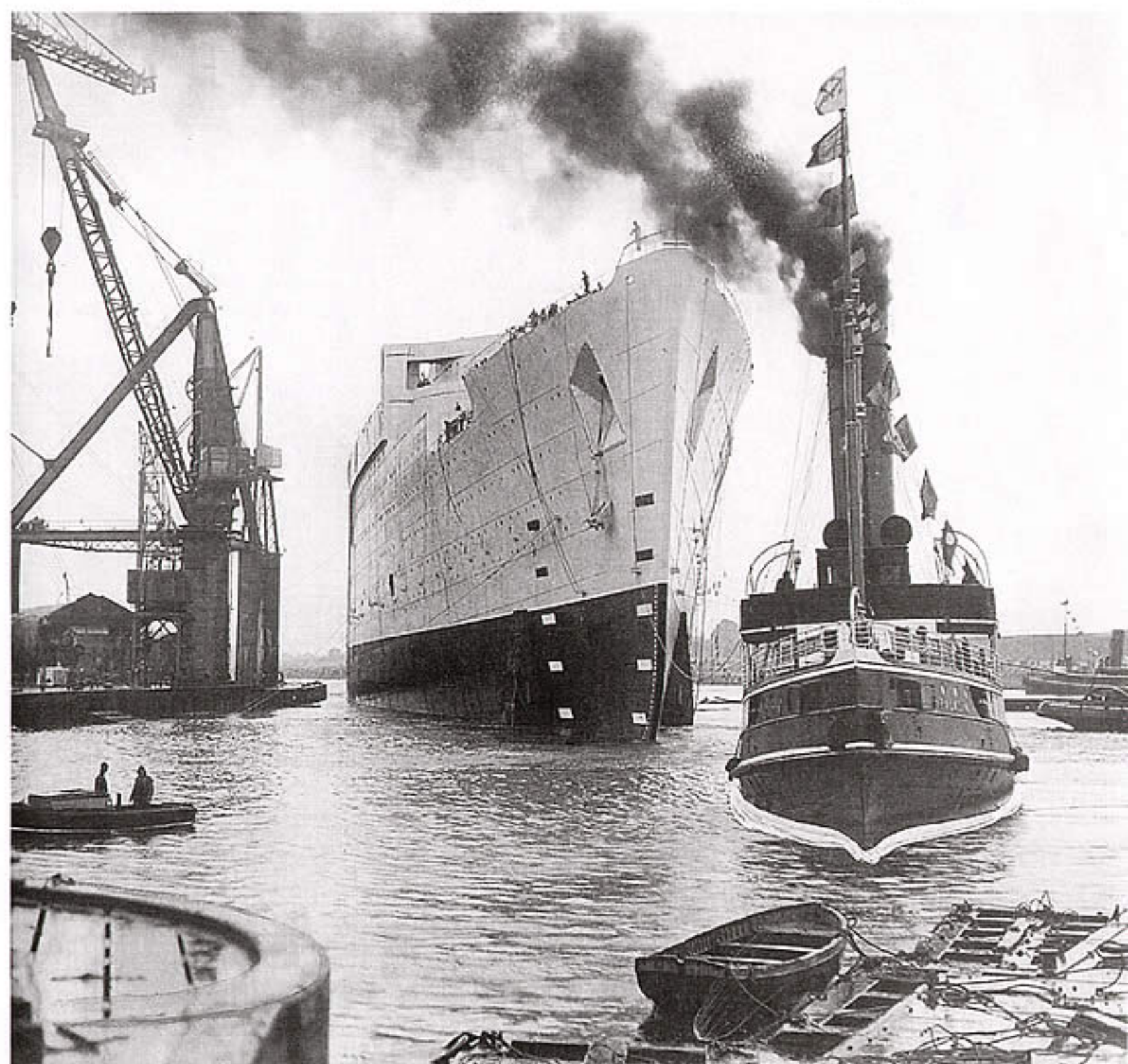
O sr. não temia copiar Joyce?

Sim, eu queria que meu livro fosse escrito de uma forma diferente, então decidi que seria uma tragédia. Meu personagem entraria no desespero de não se tornar um artista e cometeria suicídio. Tomei cuidado em recolher elementos de minha vida que levariam a uma tragédia. Na verdade, eu mesmo nunca tentei suicídio, tinha motivos demais para não fazê-lo. Mas havia um outro livro que eu gostaria de ter escrito ao mesmo tempo, e comecei a tomar notas para os dois e ocasionalmente escrever partes de ambos. O primeiro foi influenciado por Joyce, e o segundo, por Kafka, porque, em *O Processo* e *O Castelo*, Kafka descrevia o que parecia ser uma cidade industrial sombria, decadente, destruída. Não sei se o livro *Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, é conhecido no Brasil. É uma obra de arte da literatura inglesa, na qual uma certa "Cidade da Perdição" é apresentada como uma cidade inglesa comum, na verdade uma cidade mercantil. De lá parte uma viagem para o paraíso, mostrada como uma viagem difícil, cheia de problemas, com todo o tipo de pessoas tentando desviar o viajante para o caminho do mal. Kafka foi traduzido para o inglês pelo poeta escocês Edwin Muir e por sua mulher, Willa. Em sua introdução a *O Processo* ou *O Castelo* – eu esqueci qual –, ele menciona que a história de Kafka era um *Pilgrim's Progress* moderno, do século 20. Entretanto, havia uma diferença: o peregrino, ao sair em sua viagem para uma vida melhor, ou na sua tentativa de escapar da destruição, não sabia que rumo tomar. Eu idealizei uma história ambientada em uma cidade, um tipo de caricatura de Glasgow como eu a conhecia, mas que decidi que seria um tipo de inferno moderno, a dor seria principalmente interna, o principal sentido da vida lá seria uma noção de futilidade, um pouco de tédio. As pessoas tentariam não encarar o fato de estar morrendo, acabando. Era um tipo de pesadelo. Eu tinha 17, 18 anos e escrevia uma história, algumas vezes a outra, e ambas estavam na minha mente.

Seu livro já se afigurava como um épico moderno. Era sua intenção que fosse um épico?

Na época, eu li um estudo acadêmico de literatura épica de um professor de Cambridge chamado E. M. W. Tillyard, um bom crítico. Ele fala de Homero e depois de Virgílio, chamado de épico secundário porque a noção de uma obra épica resume os objetivos e as perspectivas de toda uma cultura nacional. Virgílio, ao escrever *A Eneida*, estava definitivamente tentando fazer por Roma o que Homero havia feito pela Grécia, e então foi bem derivativo. O livro segue falando de outras formas posteriores que incluíam da católica e européia *Divina Comédia*, de Dante, aos épicos italianos levemente cômicos de Ariosto, Tasso e Boiardo. Ele diz que o épico era uma combinação de detalhes da realidade social explicando a vida cotidiana de pessoas numa cultura, mas que também introduzia uma dimensão sobrenatural, o outro mundo. Nos clássicos romanos e gregos, essa

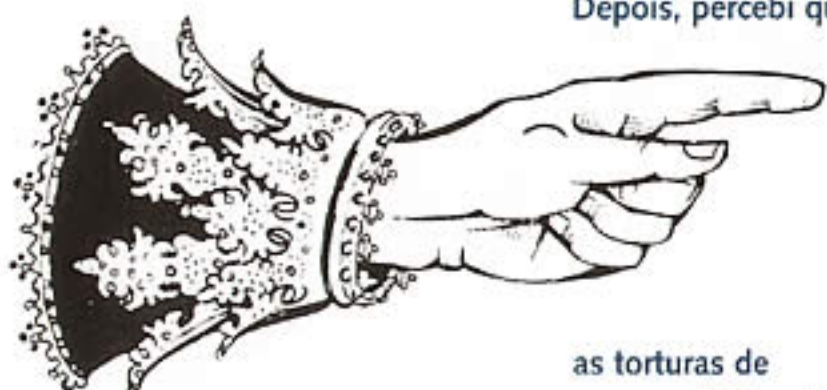
Abaixo, o navio Queen Mary, no porto de Glasgow, 1934. O modo como Gray descreve a cidade foi inspirado por autores como Joyce e Kafka. Do último, o escocês admira a maneira sombria com que ambienta personagens no espaço físico

LIVROS

dimensão se relaciona com o mundo de vários deuses meio cômicos e com o desentendimento entre eles. No épico cristão, o épico de Dante, tudo se apresenta na vida depois da morte. Os seres humanos são, mais da metade deles, governantes, políticos, papas e padres, glutões e ladrões das repúblicas italianas. Dante também introduz sua própria política, sua própria teoria econômica, porque ele era contra o poder político do papa. Tillyard concluiu que seria impossível hoje em dia fazer um épico em forma de poesia. Desde o século 17, todo épico teria de ser escrito em prosa, e o *Ulisses* de Joyce é precisamente isso.

O sr. conhece *Os Lusíadas*, de Camões?

Sim, muito bem. A dimensão realis-

tica desse livro é muito complexa porque, claro, foi feito como uma obra de literatura católica, sobre a ida do mundo cristão para o Oriente. Camões realça a dimensão sobrenatural cristã-católica, mas ele não pôde abrir mão de uma noção de dimensão sobrenatural pagã. Tem-se aí Netuno, o deus do mar. Há o episódio de uma festa em que os marinheiros portugueses têm relações sexuais com sereias ou ninfas do oceano. Pode parecer mistura demais para um universo católico, mas era um dispositivo comum da Renascença. Botticelli e outros pintavam tanto a Vênus como a Virgem Maria. Havia uma mistura de idiomas. Tillyard, em seu livro, mostrou a possibilidade de um épico que misturasse idiomas bem diferentes entre si, ou que ocupassem categorias diferentes. Esse era um elemento que me fez pensar: vou transformar os dois livros diferentes, que escrevo simultaneamente, em um só livro. Eu tinha essa idéia de ambientar minha caricatura de Glasgow na vida após a morte, num tipo de inferno, mas daí me ocorreu que esta poderia ser a vida do meu herói artista depois de sua morte, e em certo momento pensei em ter a história de Lanark, o personagem principal, como um tipo de sonho ao lado da história que era, comparativamente, a tragédia realista do artista quando jovem em Glasgow. Mas, enquanto trabalhava nas duas, resolvi que poria a parte realista no centro da vida depois da morte, e foi assim que o livro acabou sendo feito.

Uma das referências presentes na obra de Gray é o mundo sobrenatural. "Nos contos folclóricos, esse mundo não é retratado como estando lá em cima, no céu, ou lá embaixo, nas profundezas da terra: os espíritos e deuses e fantasmas estão à nossa volta, morando nos porões das casas", diz o escritor. "Levou algum tempo para eu me reconciliar com o mundo sobrenatural de Dante, porque, quando jovem, eu achava seu inferno puramente sádico. Depois, percebi que as torturas de seus amaldiçoados eram os estados de espírito que as pessoas adotam para si mesmas. Os adúlteros estão permanentemente presos nos redemoinhos, e os hipócritas, com seus mantos dourados forrados de chumbo, parecem lindos por fora, mas opacos e pesados por dentro. Ele estava descrevendo o vício como sendo sua própria punição. Deus não era tão cruel como eu pensava"

As Referências de Gray

• **Dante Alighieri** (1265-1321): poeta, prosador, teórico literário, filósofo moral e pensador político italiano da Alta Idade Média. Autor do monumental poema épico *A Comédia*, renomeado depois *A Divina Comédia*. • **Ludovico Ariosto** (1474-1533): poeta italiano relembrado por seu poema épico *Orlando Furioso*, que é tido como a mais fina expressão das tendências literárias da Renascença. • **Audrey Vincent Beardsley** (1872-1898): um dos principais ilustradores ingleses do final do século 19. Depois de Oscar Wilde, é a maior figura do movimento estetista. • **William Blake** (1757-1827): poeta, pintor e gravador inglês. Um visionário místico. Ilustrou a mão séries de poemas líricos e épicos, como *Cantiga da Inocência e da Experiência*. • **Matteo Maria Boiardo** (1440/41-1494): poeta cujo *Orlando Innamorato* – o primeiro poema a combinar elementos das tradições do romance arturiano e carolíngio – deu uma nova vida aos épicos de cavalaria, que declinavam em popularidade. • **Jheronimus Bosch** (c.1450-1516): brilhante e original pintor do norte da Europa no final da Idade Média. Sua obra revela uma excepcional iconografia num estilo complexo e individual. • **John Bunyan** (1628-1688): ministro e pregador inglês, autor de *Pilgrim's Progress*, um dos livros mais característicos da visão religiosa do puritanismo. • **Anthony Burgess** (1917-1993): romancista e crítico inglês, considerado um dos mais inteligentes e originais escritores de sua geração. • **Robert Burns** (1759-1796): poeta nacional escocês, que escreveu letras e músicas no dialeto escocês em língua inglesa, famoso por seus amores e por sua revolta contra a religião ortodoxa e a moralidade. • **Luís de Camões** (1524-1580): poeta nacional português, autor do poema épico *Os Lusíadas*, que descreve a viagem de Vasco da Gama às Índias. • **Paul Cézanne** (1839-1906): pintor francês, um dos maiores entre os pós-impressionistas. Seus quadros e idéias influenciaram o desenvolvimento estético da arte no século 20. • **Charles Dickens** (1812-1870): romancista inglês, considerado um dos maiores da era vitoriana. Entre seus vários títulos consagrados estão *Canção de Natal* e *David Copperfield*. • **André Gide** (1869-1951): escritor francês, humanista e moralista, que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1947. • **James Hogg** (1770-1835): poeta e romancista escocês, autor do talvez mais importante romance produzido por um escocês, *Memórias e Confissões de um Pecador Justificado*. Um elogio de André Gide ao livro mudou a história da literatura escocesa. • **Homero** (séc. 9 ou 8 a.C.): viveu onde hoje é a Turquia. Suposto autor da *Ilíada* e da *Odisséia*. • **Henrik Ibsen** (1828-1906): maior dramaturgo norueguês do final do século 19, que introduziu na Europa uma análise moral realista da classe média. • **Henry James** (1843-1916): romancista americano, naturalizado inglês, grande figura da cultura transatlântica. Seu tema fundamental é a inocência e a exuberância do Novo Mundo, em choque com a corrupção e a sagacidade do Velho Mundo. • **James Joyce** (1882-1941): romancista irlandês, notável pelos resultados no uso experimental da linguagem e pela exploração de novos métodos literários. Autor de *Ulisses* e *Finnegans Wake*. • **Franz Kafka** (1883-1924): tcheco de nascimento, escritor em alemão de uma ficção visionária, publicada postumamente, que inclui os romances *O Processo* e *O Castelo*. • **Gabriel García Márquez** (1928): autor latino-americano de romances e contos, figura central no movimento chamado de realismo mágico. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1982. • **Edwin Muir** (1887-1959): crítico literário e tradutor escocês, um dos principais poetas em língua inglesa de seu tempo. Tiveram grande repercussão crítica nos anos 30 suas traduções de Kafka, feitas em colaboração com sua mulher, Willa. • **Edvard Munch** (1863-1944): pintor e gravador norueguês, cujo tratamento evocativo de temas psicológicos influenciou fortemente o expressionismo alemão no início do século. • **Sir Walter Scott** (1771-1832): romancista, poeta, historiador e biógrafo escocês, considerado o inventor e o principal representante do romance histórico. • **Bernard Shaw** (1856-1950): dramaturgo e crítico literário irlandês, propagandista do socialismo. Recebeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1925. • **Robert Louis Stevenson** (1850-1894): ensaísta, poeta e ficcionista escocês, autor também de livros de viagem. Autor, entre outros, dos romances *A Ilha do Tesouro* e *Raptado*. • **Torquato Tasso** (1544-1595): o principal poeta italiano do final da Renascença, celebrado por seu poema heróico *Jerusalém Libertada*. • **E. M. W. Tillyard**: crítico inglês de literatura, acadêmico de Cambridge, que estudou e desenvolveu a teoria das categorias literárias – notadamente o épico – em obras monumentais como *The English Epic and Its Background*. • **Virgílio** (70-19 a.C.): poeta latino, autor do épico *A Eneida*, que conta a história da fundação de Roma e proclama a missão romana de civilizar o mundo.

Alguns aspectos de seus livros fazem imaginar que o sr. é religioso ou místico.

Não, eu não sou nem um pouco místico. Imagino a vida após a morte como descrita por qualquer pessoa. Mundos sobrenaturais. Eu acho que são ficções muito interessantes, muito importantes, mas não acredito mais em umas do que em outras. Sempre me interessei muito pelo mundo sobrenatural que se encontra em contos folclóricos, como descrito, por exemplo, nos mitos africanos.

Podemos falar de seu universo literário escocês?

Eu apenas sabia que existia uma literatura escocesa. Gostava muito de Robert Louis Stevenson, da poesia de Robert Burns e das baladas do Sul. Era ciente da diferença entre a literatura escocesa e a inglesa e me lembro de que, quando criança, o livro que mais me impressionou foi *Memórias e Confissões de um Pecador Justificado*, de James Hogg, talvez o maior romance escocês. Infelizmente, até há uns quinze anos, a literatura escocesa e mesmo a história escocesa não tinham grande importância no currículo escolar da Escócia, porque o sistema educacional escocês foi elaborado para ajudar as pessoas mais inteligentes a arrumar empregos no Império Britânico, fosse em Londres ou na Austrália, mas de qualquer maneira trabalhando para patrões estrangeiros. Tínhamos um sistema educacional elaborado para produzir emigrantes. Então, não ensinavam Burns, por exemplo, nas escolas, já que Burns usava um dialeto escocês que os ingleses não entendiam e que não serviria para nada "lá fora". Conseqüentemente, eu só cheguei a descobrir algumas das obras-primas da literatura escocesa com mais de 20 anos.

A literatura latino-americana foi muito influenciada pela escocesa, por Stevenson em particular. Jorge Luis Borges o idolatrava. O sr. leu Borges?

Certamente. Outro escritor que li com muito prazer foi García Márquez. Interessa-me sua maestria suprema de dois modos. Em *Cem Anos de Solidão*, ele usa um tom fantástico que faz parte do tal estilo chamado de realismo mágico. Mas num livro que acho tão bom quanto esse, *Crônica de uma Morte Anunciada*, não há nada de sobrenatural, e eu acho que até o prefiro. O estilo é quase pré-Henry James, bem século 19, em que o ponto de vista muda de um personagem para outro com descrições detalhadas de todas as mentes.

Gray estudou na Glasgow School of Art, cuja orientação pedagógica considerava acadêmica em excesso. Como escritor, junto com o seu conterrâneo James Kelman, é considerado o progenitor de toda uma geração de novos autores, os integrantes de uma espécie de novo *boom* da literatura escocesa

Parece haver um traço comum aos escoceses, que é uma certa leveza — mesmo na literatura mais densa — que se baseia especialmente no humor. *The Fall of Kelvin Walker* é talvez um dos livros mais divertidos que já foram escritos.

Eu acho que todas as piadas vêm do fato de se acreditar em coisas, si-

multaneamente, que se contradizem uma à outra. Dizem que as melhores piadas são criadas por pessoas sem nenhum senso de humor. Eu sei que, às vezes, digo coisas que parecem sensatas, mas implicam enormes contradições. Isso está na piada mais simples possível. O homem fortão que escorrega em uma casca de banana tende a provocar risadas, desde que a pessoa que escorrega na casca de banana não seja apenas gorda, mas também ligeiramente rica e imponente. Uma casca de banana e um homem gordo, em outra situação, pode significar uma tragédia como a do barco e do iceberg, por exemplo, porque, se o homem morrer, não poderemos rir tanto. Uma das peças que acho mais engraçadas é *Hedda Gabler*, de Ibsen, que termina com a heroína cometendo suicídio. O fascinante é que ela quer que sua vida seja esplêndida e trágica ao mesmo tempo, mas ela é um tanto covarde e não quer sofrer, então estimula outras pessoas a fazer as coisas terríveis e trágicas que ela não tem coragem de fazer – e as coisas dão errado. É uma tragédia que, para mim, é imensamente cômica. Falando de senso de humor, o meu é causado por algo errado em mim. O que eu acho cômico, provavelmente, seria trágico para você. ▮

"*Memórias e Confissões de um Pecador Justificado*, de James Hogg, não foi considerado até que, nos anos 40, alguém deu uma cópia a André Gide. O francês leu esse livro fascinante – uma espécie de condenação de um certo aspecto da teologia calvinista – e escreveu uma introdução para uma edição inglesa dele", diz Gray sobre o modo como se via a literatura do seu país. "De repente, os departamentos de literatura inglesa decidiram que se tratava de um grande livro. E que havia uma literatura escocesa"

GOODBYE

A Nova Literatura Escocesa

Gray, Kelman e a renascença literária do velho país. Por Paul Mounsey

Quando Anthony Burgess saudou a publicação, em 1981, de *Lanark*, de Alasdair Gray, como a maior contribuição às letras escocesas desde sir Walter Scott, a muita gente fora da Escócia pareceu que a cena estava pronta para um ressurgimento da produção literária do país, o que James Kelm e Irving Welsh viriam confirmar logo depois. Não parecera uma injustiça a noção de que, depois da morte de Robert Louis Stevenson, a rica tradição literária da Escócia havia caído num sono profundo por cerca de um século, como se à espera do chamado de Gray para acordar. Mas o fato é que tal hiato jamais existiu nessa tradição. Seus recentes sucessos literários, bem mais do que um aumento quantitativo, refletem antes um renovado interesse na expressão cultural de um país em processo de libertação da hegemonia inglesa.

Certo paroquialismo sentimental e um tanto cru de boa parte da produção dos fins do século 19 levou o crítico francês Denis Saurat a cunhar o termo "renascimento escocês". Tal movimento, liderado por Hugh McDiarmid, Louis Grassic Gibbon e Fionn MacColla, era movido por um novo sentimento de consciência nacional na esteira dos tumultos decorrentes da Primeira Guerra Mundial. A recente explosão literária pode ser atribuída a fatores que configuram uma situação parecida com aquela. Nos anos 70 houve um recrudescimento do nacionalismo escocês, o qual, a despeito dos resultados desanimadores do plebiscito de 1979 (cuja proposta era "devolver" poderes a um Parlamento Escocês), foi crescendo em popularidade, sobretudo diante de um governo conservador francamente anti-Escócia. Foi nesse clima de chauvinismo político e econômico que a literatura escocesa se foi reafirmando, assim como foi esse novo senso de identidade entre os escoceses que obteve a restauração de um Parlamento Escocês previsto para o ano 2000.

No entanto, seria um erro imaginar que Alasdair Gray surgiu da noite para o dia. Já havia estudado como pintor de cenários na Glasgow School of Art e foi depois de já ter ficado famoso por seus retratos e murais que começou a trabalhar no texto de *Lanark*, durante os anos 50. Beneficiou-se dos conselhos de todo um grupo de escritores (entre os quais James Kelman e o poeta Tom Leonard) e terminou seu texto em 1976. Só depois do livro ter sido recusado por várias editoras em Londres é que foi publicado em Edimburgo, pela Canongate, em 1981. Tornou-se rapidamente um clássico moderno. Reconhecida como um dos romances escoceses mais importantes do século, a obra aproveita várias tendências na literatura mundial de seu tempo, mas deita firmes raízes na tradição fantástica escocesa, lembrando James Hogg e o próprio Robert Louis Stevenson. Nas palavras da crítica, "é obra de alguém que, tendo digerido toda a tradição ficcional, saiu-se com algo de completamente novo que reorganiza nosso modo de ver essa tradição narrativa". Publicou, em 1992, *Poor Things*, que muitos julgam seu melhor livro, uma engenhosa transposição da história de Frankenstein para a Glasgow oitocentista.

James Kelman é 12 anos mais novo que Gray. Nasceu em Glasgow em 1946 e abandonou os bancos escolares com 15 anos. Viveu por alguns anos nos EUA antes de estabelecer-se em Glasgow no início da década de 70, quando conheceu Gray e começou a escrever. Sua reputação foi crescendo ao longo dos anos, mas, fora da Escócia, só chegou em 1994 com o Booker Prize pelo livro *How Late It Was, How Late*. O fato de que seus textos são enraizados na vida da classe operária e se servem de um léxico tipicamente escocês não diminui seu alcance internacional; fenômeno reminiscente do sucesso de Billy Connolly, um comediante de Glasgow que conseguiu enorme audiência em todo o mundo anglo-saxão.

Gray e Kelman são considerados os progenitores de toda uma geração de escritores diretamente beneficiada pelo presente *boom*, Irvine Welsh sendo talvez o mais popular de todos. Começou escrevendo contos para uma revista de Edimburgo chamada *Rebel Inc.* antes de dar a público, em 1993, o romance *Trainspotting*. O sucesso da versão teatral da obra, assim como de sua subseqüente adaptação para o cinema, foi a catapulta que transformou-o de *cult author* em estrela literária. *Trainspotting* gira em torno das vidas destroçadas de um grupo de drogados da classe mais pobre de Edimburgo; justapondo o cômico e o horrendo numa estrutura narrativa bastante livre, Welsh conseguiu escrever um romance de grande intensidade emotiva, longe dos julgamentos de valor tipicamente de classe média. Ainda que seu trabalho posterior não tenha atingido o mesmo patamar de aprovação crítica, continua a vender muito bem, e não só na Escócia; em Edimburgo é comum encontrar seus livros em farmácias e supermercados.

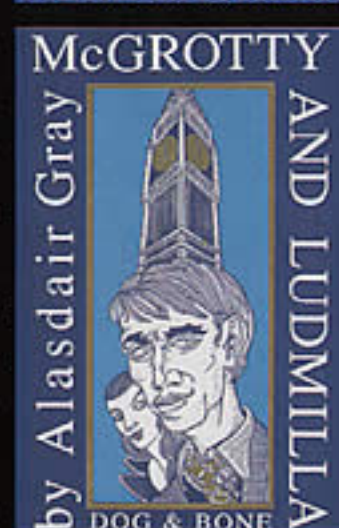
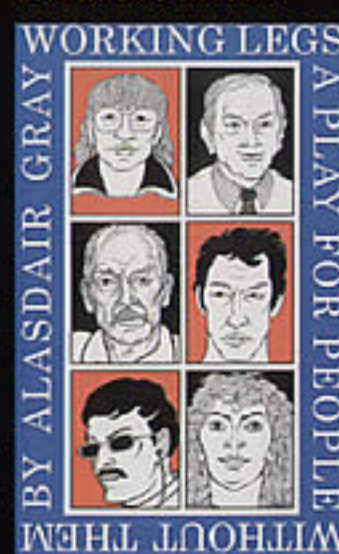
Menos urbano que Welsh, mas com um gosto similarmente agudo pelo grotesco, é Alan Warner. Seu *Morvern Callar* (1995) é a história de uma menina que, ao acordar, acha o namorado morto no chão da cozinha e continua a vida como se nada tivesse acontecido. O desenrolar dos fatos contrasta intensamente com os pitorescos arredores das chamadas Terras Altas.

Janice Galloway e Alison Kennedy são as duas escritoras dessa geração. A primeira delas, detentora de mais de um prêmio literário, tem um forte débito para com Gray e Kelman, enquanto a segunda tem se expressado sobretudo na forma do conto. Na mesma geração, Andrew Crumey é um dos mais interessantes. Sua intertextualidade o põe na tradição de Calvino e Borges, assim como o liga a autores do século 18 francês, como Voltaire e Diderot (seu terceiro livro chama-se *D'Alembert's Principle*). Se bem que sua matéria não seja de natureza especificamente "escocesa", Crumey é um escritor nativo que tem feito muito pela literatura da Escócia. Como ele, William Boyd e Iain Banks também vêm alcançando sucesso internacional sem que se sirvam de meios ou modos particularmente escoceses. Bank é um dos autores de ficção científica de maior audiência hoje, e o sucesso de Boyd deve-se tanto a seu trabalho como romancista quanto ao de roteirista de Hollywood. Todos são celebridades literárias em todo o mundo de língua inglesa, com suas obras traduzidas a vários idiomas. Na medida em que o Reino Unido faz cada vez menos jus a este segundo título, e considerando-se a inevitável tendência da Escócia em voltar a ser independente da Inglaterra, podemos esperar para o futuro mais tesouros literários vindos da mesma fonte. Do mesmo modo que a literatura irlandesa floresceu durante este último século, como resultado da longa luta daquele povo por sua independência.

— TRADUÇÃO DE BRUNO TOLENTINO

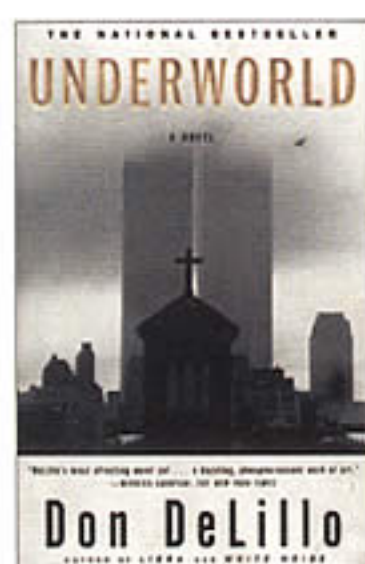
WORK AS IF YOU LIVE IN THE EARLY DAYS OF A BETTER NATION 1997

Capas de alguns livros de Gray concebidas e produzidas por ele mesmo: trabalho de artesão para ilustrar histórias épicas contadas por um verdadeiro mestre

WORKING LEGS
A PLAY FOR PEOPLE WITHOUT THEM
BY ALASDAIR GRAY

A Lata de Lixo da História

Em *Submundo*, que sai no Brasil pela Companhia das Letras, o norte-americano Don DeLillo recria por meio da paranóia os detritos da guerra fria e de meio século. Por Michel Laub Ilustrações de Monique Schenkels

Seria curioso ler um romance brasileiro cujo principal personagem trabalhasse numa corporação ligada ao destino do lixo. O lixo no Brasil é feio, é sujo, e, convenhamos, ninguém que dê expediente numa cidade como São Paulo teria disposição para, em suas horas livres, incursionar pelo universo dos sacos pretos de plástico, dos urubus e dos caminhões coletores que trancam ruas estreitas em horas de pico. No Brasil, os garis vestem uniformes laranja-choque, só usam luvas se obrigados e pedem gorjeta no Natal. Seus chefes, os prováveis equivalentes aos executivos da grande indústria internacional do desperdício, são homens de classe média, e olhe lá. Eles têm mulher e filhos. Eles comem na pizzaria do bairro. Eles vão ao jogo do Santos e, se perigar, escapam até a copa do estádio e tomam caipirinha com bastante açúcar.

Um romance sobre os detritos da última metade deste século tem muito maiores chances de ser bem-sucedido se houver sido escrito nos Estados Unidos. Os Estados Unidos são um país poderoso. Lá as coisas têm dimensão shakespeariana, respiram o mais rarefeito ar do mais alto dos cumes. É dessa premissa que se tem de partir quando se lê *Submundo*, épico de

A edição americana: épico em que o autor empilha personagens reais e fictícios, brincadeiras, diálogos e situações que formam o *Zeitgeist* do único império ainda existente e o panorama de toda uma era

Don DeLillo que a Ed. Companhia das Letras lança neste mês. São 827 páginas (edição da Simon & Schuster) em que o autor se propõe a contar uma saga pessoal e nacional que vai de um clássico de beisebol dos anos 50 – descrito em um longo e magnífico prólogo – à investigação sobre um assassino em série que age em estradas desertas do interior do país nos 90. Como pano de fundo, a guerra fria – não a briga entre as superpotências cujas causas e desdobramentos muitas vezes apareceram nas linhas ou entrelinhas de

A paranóia é um dos temas de *Submundo*: da mancha na cabeça de Gorbatchov – que num dia teria o formato do mapa da Letônia e em outro indicaria a posição de ogivas nucleares – ao destino da sujeira de Nova York, as teorias conspiratórias situam DeLillo numa linhagem de autores cujo grande nome é Thomas Pynchon

trajetórias como as de um J. Edgar Hoover ou de um Frank Sinatra (dois dos personagens reais que aparecem lateralmente no livro), mas um fenômeno histórico de proporções até então ignoradas e/ou subestimadas. Esse fenômeno deixou suas marcas à margem de acontecimentos decisivos – como a queda do Muro de Berlim e a revolução da informática – e de não tão decisivos assim – a repercussão de um fictício filme inédito do cineasta Sergei Eisenstein (chamado *Submundo*...). O que DeLillo parece querer mostrar, muitas vezes de forma difusa e até confusa, é que o mal foi plantado e floresceu em gestos, idéias, biografias e sentimentos delimitados por um tempo e um lugar.

O tempo foram os últimos cinqüenta anos. O lugar, o país de Sinatra e Hoover. Os gestos, idéias, biografias e sentimentos podem ser exemplificados por algumas das centenas de situações que compõem, ao longo do romance, o *Zeitgeist* que o autor acredita ser o do único grande império ainda existente – e, como conseqüência, o de grande parte da humanidade. Há as megastores de preservativos, as mulheres que só fumam porque não estão grávidas, a fissão e a fusão nucleares, os soropositivos, os viciados em drogas, o show business, os carros velhos. Há as grandes desilusões e os fantasmas do passado, os psicóticos e a obesidade, os milionários e a indulgência, os obcecados e a esperança. Há o protagonista Nick Shay, o que trabalha na companhia que lida com lixo, e há uma conversa simbólica entre ele e um colega num lugar que serve cheeseburguer com um cheddar que gruda nos dentes.

Os dois falam sobre um navio que há anos vaga pelo mundo sem conseguir aportar. Não se sabe o que o navio leva: fala-se em heroína, fala-se em mercúrio, fala-se nas cinzas resultantes da incineração do lixo de Nova York, fala-se de detritos de uma toxidade que não ousaria dizer o próprio nome. O colega lembra a Richard que há uma palavra italiana, *dietrologia*, para designar a ciência que estuda o que existe "por trás" de fenômenos suspeitos como o do navio. "Eles precisam dessa ciência. Eu não preciso", diz Richard. "Eu sou americano. Eu vou a jogos de bola."

De fato, os americanos não precisam disso: do seu território partem (e isso é apenas uma das teorias conspiratórias expostas no romance) navios assim com destino a "pequenos países de pele escura" mundo afora. Nesses lugares – os LDC (*Less Developed Countries*, países menos desenvolvidos na gíria do *staff* da corporação) – é que o lixo se torna *realmente* malcheiroso e daninho. O mundo industrializado teria o costume de pagar quantias equivalentes ao PIB desses reinos e repúblicas para poder descarregar por lá os seus navios fantasmas. Nos Estados Unidos – símbolo desse mundo – ainda há uma espécie de glamour que envolve inacreditáveis depósitos de pneus velhos perdidos no meio-oeste e montanhas de latas de refrigerante apodrecendo sob o sol. É a única nação capaz de fazer arte da tragédia que, em grande parte, foi criada por ela mesma: para o bem ou para o mal, a moral do individualismo e a estética do desperdício, dominantes em todas as relações pessoais do Ocidente contemporâneo, são tipicamente de lá.

A literatura se encarregou de registrar essa realidade. DeLillo é um legítimo representante de um gênero que se deu à tarefa: a crítica o tem definido como "paranóia", e seu grande nome talvez seja Thomas Pynchon. *O Arco-Íris da Gravidade* (Companhia das Letras), o mais conhecido livro de Pynchon, é a história de um sujeito que é uma espécie de indicador ambulante de futuros alvos de bombardeios. O texto é uma alucinante alternância de fatos reais e imaginados pelo protagonista, e o leitor nunca sabe ao certo quando o que está sendo contado tem fundamento no mundo concreto – isto é, acaba experimentando também o mecanismo básico da paranóia. No Brasil, Bernardo Carvalho tentou fazer algo parecido. Em *Teatro*, ótimo romance, um personagem envia um pó venenoso para empresários pelo correio. Ele vive num lugar indefinido, nunca explicitado pelo autor, mas que é uma clara alegoria dos Estados Unidos: porque a sua trajetória é parecida com a de Unabomber – o grande terrorista contemporâneo –, mas principalmente porque um processo histórico definiu que o sujeito que age movido por um estado paranóico – caso do terrorista – cabe mais em um cenário americano do que em qualquer outro.

DeLillo sabia disso quando escreveu *Submundo*. Todas as referências internacionais são periféricas. Ele centra a ação no pesadelo chamado Grande América, e o afresco que pretendeu pintar da guerra fria está todo nas falas e gestos do personagem Shay e de seus compatriotas. Um dia, ele está dirigindo no deserto quando resolve visitar uma velha conhecida, a artista plástica Klara Sax, que saiu por seus quinze segundos na capa da revista *Time*. O encontro reaviva lembranças antigas, que Shay preferia ver soterradas, e a partir daí o romance estrutura-se como uma sanfona, vai do mínimo psicologizante aos cenários monumentais. Tudo sugere desolação, decadência, impossibilidade de convívio, patologia. Isso está nos diálogos mais simplórios e nas descrições mais sofisticadas. Isso está impregnado em cada palmo do chão daquele território ao mesmo tempo civilizado e selvagem.

Mas DeLillo permite-se um aceno à redenção. Pode-se dizer que, no fundo, ele acredita em uma salvação individual em meio ao caos que ronda os personagens de seus livros. *Mao II*, possivelmente o melhor deles (lançado no Brasil pela Rocco), é o inventário do vazio existencial de Bill Gray, um escritor recluso em um mundo tomado pelo terrorismo dos anos 70/80. O personagem é claramente baseado em J. D. Salinger, o mais misantropo dos autores, mas também remete a Pynchon e ao próprio DeLillo, avesso a entrevistas em uma escala inferior aos dois. A lenta mudança psicológica que faz Gray largar pela metade um novo e esperadíssimo romance para, no auge dos conflitos do Oriente Médio, cumprir uma missão em Beirute é – embora o sentido de sua trajetória vá da excelência intelectual ao barbarismo – libertadora. Ele vai à então república do terror para se liberar do terror de sua solidão. A guerra está dentro de cada um, já diria o clichê, mas cada um é capaz de aprender a lidar com a guerra. É o que Bill Gray faz. É o que Nick Shay, Klara Sax e a gigantesca galeria de personagens de *Submundo* fazem sob a sombra do país que a inventou. ■

DeLillo (ao lado) vive em Nova York e teve os romances abaixo traduzidos para o português: *Libra* (Rocco) é uma ficção sobre Lee Harvey Oswald; o protagonista de *Os Nomes* (Companhia das Letras) é um "analista de risco" de uma companhia de seguros que viaja por um Oriente Médio tomado pelo terrorismo; o tema está novamente em *Mao II* (Rocco), a saga de um escritor recluso que abandona um novo e esperado romance para viajar a Beirute. DeLillo é avesso a entrevistas e tem um estilo seco facilmente identificável, que usa muito os pronomes "ele" e "ela" no início das frases. Uma de suas opiniões conhecidas é a que considera a linguagem a verdadeira matéria-prima da literatura, mais que as tramas ou a construção dos personagens

O Que e Quanto

Submundo, romance de Don DeLillo. Companhia das Letras. Previsão de lançamento para este mês. A edição norte-americana, da Simon & Schuster, tem 827 págs. e está à venda na Amazon Books: www.amazon.com (US$ 12,80). Os livros de DeLillo em português podem ser comprados no *BRAVO! Shopping*: www.bravoshopping.com

No chão da glória de Pedro Nava

A obra do grande memorialista volta a ser editada, agora com inéditos acompanhados de ilustrações de sua autoria. Entre as novidades, cartas a Mário de Andrade

Por Norma Couri

Pedro Nava sempre se divertiu supreendendo os amigos. Médico reumatologista apaixonado – formou-se junto com Juscelino Kubitschek –, virou escritor aos 69 anos e teve sucesso. Brincalhão inveterado, disparou na têmpora o revólver Taurus calibre 32 perto da meia-noite de um domingo de maio – e chocou. Bem-casado há 40 anos, levantou suspeitas com o suicídio de ter sido vítima de chantagem homossexual, e então embaralhou tudo. Agora, 15 anos depois de sua morte, o mineiríssimo que morou a vida toda no Rio vai ter a obra republicada – por editores paulistas. E promete causar sensação com diários intitulados *Cadernos 1 e 2* – de cuja existência ninguém sabia – e ilustrados com desenhos dele mesmo, que Mário de Andrade considerava "uma delícia". Junto, a reedição da obra completa. Até as cartas enviadas a Mário vão entrar no bolo. O Brasil vai dar razão a Francisco de Assis Barbosa, que o considerava um "monumento literário, desses que se levantam de cem em cem anos".

A série começa com *Baú de Ossos* e vai até o inacabado *Cera das Almas*, com 35 páginas. Passa por *Balão Cativo*, *Chão de Ferro*, *Beira-Mar*, *Galo-das-Trevas*, *O Círio Perfeito*, clássicos do memorialismo brasileiro que virão em capa dura, com índice onomástico, comentários e ilustrações originais do autor. O primeiro volume dos oito diários escritos a lápis em cadernos de espiral com capa quadriculada vai ser apresentado assim mesmo. Incluindo postais, bilhetes de teatro e metrô que Nava colava durante as viagens. E os envelopinhos grudados às folhas onde ele guardava artigos de amigos como Otto Lara Resende, Manuel Bandeira e Drummond, classificando os assuntos a lápis vermelho, por exemplo *Brasil Cão*.

O editor paulista Claudio Giordano foi procurado pelo sobrinho de Nava, Paulo Penido, que retirou as obras do tio da Nova Fronteira quando a biografia da francesa Monique Le Moing desaguou no suposto homossexualismo do autor. "Ela praticamente confinou o Nava ao segmento gay", disse. Giordano já lançou 70 títulos de livros preparados durante muito tempo em seu apartamento, que

FOTOS REPRODUÇÃO ARQUIVO MUSEU DE LITERATURA BRASILEIRA

Pedro Nava (1903-1984) criou um épico pessoal baseado em frase inspirada em Eça de Queiroz: "Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais". Na página oposta, caricaturas que ele fazia de seus personagens

funcionava como sede da editora. É o inventor do jornalzinho *Nanico*, da primeira Oficina de Livros do Brasil e tradutor de um dos maiores romances de cavalaria, *Tirant Lo Blanc*, escrito em 1490. Mas resolveu dividir Pedro Nava com Plinio Martins Filho, da Atelier Editorial. Os dois ensaiaram a tarefa no ano passado, com dois livros extraídos dos diários do escritor, *O Bicho Urucutum* e *Viagem ao Egito, Jordânia e Israel*. Deu certo. Quem conheceu Pedro Nava ainda vai achar pouco. "Devia ter uns 5 anos quando o vi na festa de aniversário do meu pai", conta Penido, hoje com 62, que trabalhou anos com o tio. "Ele me ensinou a fazer aviãozinho de papel, me contou histórias fantásticas e, como às vezes usava chapéu de tirolês e bigode desenhado a carvão, achava que o Nava era o mágico que vinha animar nossas festas." Ao longo da vida, Nava foi animador das festas ou dos famosos "sabadoyles", que reuniam na casa de Plinio Doyle, em Ipanema, a nata da literatura brasileira. "A vida sem Nava ficou muito chata", diz Penido, que já sofreu dois enfartos.

Ele lembra as duas manias de Nava — cemitério e morte — e como o tio fazia tudo metade brincando, metade a sério. Em 1975 enviou a seis amigos, Drummond entre eles, uma carta de suicida com detalhes mórbidos. "Desejo que meu cadáver seja embalsamado com uma grande injeção (2 litros) de formol na artéria femural ou, de preferência, carótida, pois atravessei a existência aterrado com a idéia de ser sepultado vivo. Desejo que me dêem o caixão dos pobres." Seu poema mais notório chama-se *O Defunto*, que Pablo Neruda considerava o maior da língua portuguesa: "Meus amigos, tenham pena/ Senão do morto, ao menos/ Dos dois sapatos do morto!".

Nava sempre guardou imagens que o ajudariam a refazer o passado. Abaixo, a infância, o início da adolescência e a juventude com os colegas da Faculdade de Medicina, em Belo Horizonte (à esquerda, no destaque). Entre eles, o futuro presidente Juscelino Kubitschek (no círculo, à direita)

O Que e Quanto

Pedro Nava reuniu suas observações cotidianas em dois cadernos escolares, agora reunidos pela primeira vez em um só volume, mas conservando o nome *Cadernos 1 e 2* (Ed. Giordano, 96 págs., preço não definido). A monumental série memorialística começa com *Baú de Ossos*

Glutão, conversador, irônico, conferencista brilhante que costumava lotar o anfiteatro da Policlínica Geral do Rio de Janeiro, Nava, quando adolescente em Minas, costumava incendiar "de brincadeira", junto com Drummond, as casas das namoradas. Sobre *Baú de Ossos* Drummond escreveu: "Pedro Nava surpreende, assusta, diverte, comove, embala, inebria, fascina o leitor".

Essas memórias criaram tanto rebuliço que em algumas casas mineiras Nava não pôde voltar e, na porta de casa, encontrou despachos, com fotos suas recortadas, penas de urubu, terra de cemitério. E foi nas memórias que ele se vingou dos médicos que o infernizaram, como Caldas Brito, o que provocou sua demissão da Policlínica. Ele é o "professor Sacanagildo de Lima Goiaba, aspirante a chefe do Serviço de Buzometria Pueril na Policlínica". Também há o alergista Diabolô Cabresto, o professor Abecélio Merdioso, amante titular de Arquimimo Vibrião Colérico, e Sabugosa Cortez.

O baú de Nava não tem fim. A Casa de Ruy Barbosa, no Rio, guarda, além de colagens, originais e fotografias, até um boné do Colégio Pedro 2º e os botões do uniforme. Quem não acreditar em fantasma vai poder ver na Oficina do Livro de Giordano, em Santo Amaro, São Paulo, junto com a máquina de carro largo, a famosa "cadeira do fantasma" que Nava inventou. Dizia que quem dormia perto dela tinha pesadelos. Um sobrinho levou a cadeira para casa, o casamento acabou. Uma irmã resgatou a cadeira, caiu-lhe uma barreira em cima. Depois da morte de Nava, Eliane Vasconcelos, diretora da Casa de Ruy, avisou que não queria a cadeira por lá, e Giordano a herdou — junto, o enigma de vida e morte desse memorialista que vai marcar o fim do século. ■

O Baú Perfeito da Memória

Ao falar de sua vida, o proustiano Pedro Nava construiu também o vasto romance de um certo Brasil. Por Jefferson Del Rios

As memórias de Pedro Nava formam o mais extenso romance brasileiro, ainda que seu mérito e glória não decorram do tamanho, que essa não é medida de valor literário, mesmo existindo Proust, Balzac e, entre nós, Erico Verissimo com *O Tempo e o Vento*. O maravilhoso em Nava é a capacidade de provocar os sentimentos expressos na louvação do habitualmente contido Carlos Drummond de Andrade. Ao transformar sua autobiografia na crônica de décadas da vida brasileira — tanto no plano da vida familiar quanto no da atividade pública — e saber juntá-los em belíssima prosa, Nava, que se definiu como o menino moreno tímido olhando e vendo tudo, guardando tudo na memória, sabia estar construindo uma obra maior. A repercussão dos livros nos leitores e o interesse que despertam em ensaístas e críticos literários como, entre muitos, Davi Arrigucci Jr. (*Móbile da Memória*) e Joaquim Alves de Aguiar (*Espaços da Memória: Um Estudo sobre Pedro Nava*) atestam a multiplicidade e a riqueza dos textos que começaram a ser revelados quando o autor havia ultrapassado os 60 anos e que, como clarões, foram surgindo, entre 1972 e 1983, em seis volumes sucessivos com títulos solenes. Esse não mais acabar de emotividade e cultura tem algumas características visíveis. Uma delas é a liberdade do escritor em transfigurar fatos reais: sabia que "é impossível restaurar o passado em estado de pureza. Basta que ele tenha existido para que a memória o corrompa com lembranças superpostas".

Outra marca, apontada no estudo de Joaquim Alves de Aguiar: "O estilo excessivo, passional, enumerativo, pictórico e vertiginoso de Nava". Esse jeito de reviver o passado o levou a ser aproximado de Gilberto Freyre de *Casa Grande e Senzala*. A diferença, talvez, é que, enquanto o sociólogo pernambucano tem uma visão mais amável dos fatos, o mineiro de Juiz de Fora vai da doce lembrança à ironia pesada.

Rio de Janeiro, 27 de abril 1982.

Meu caro Jefferson Del Rios.

na certa V já deve ter me posto de incorreto e mal agradecido. Bato nos peitos pedindo desculpas. Recebi pontualmente seu bilhete e o artigo-reportagem saído na Folha de São Paulo de 3 de março último. Gostei imenso. V fez uma síntese perfeita da nossa conversa e vem mais uma vez confirmar antigo pensamento meu : a entrevista só presta quando o entrevistador é bom - e quanto melhor, melhor o primeiro termo da frase. V reconcilia a gente com os entrevistadores que geralmente se busca só da notícia ficam no/e fazem-você repetir o lugar comum, e o óbvio ou procuram qualquer coisa de escândalo escancarada ou encoberta pelo entrevistado. Estive num programa de televisão há pouco tempo e fui entrevistado por amigos meus. Nenhum me deu uma pitada. Encarniçaram-se contra mim e as perguntas giraram sôbre minha mocidade e ... sôbre os bordéis de Belo Horizonte. Queimei. Só não interrompi a entrevista por causa da Marisia Severo e do Roberto d'Avila que foram as exceções. Falaram e perguntaram sôbre meus escritos, mostrando que tinham lido meus livros.

Mas tudo isto são anedotas e desconversas quando o que eu queria desta carta são só duas coisas: mandar para V um forte abraço e agradecer de coração sua bondade e sua inteligência.

Seu devedor,

Pedro Nava

O escritor gostava de fazer auto-retratos (acima e abaixo). Ao lado, fac-símile da carta enviada ao jornalista, com o relógio da Glória que adotou como marca pessoal

Uma escrita tão engenhosa e dominada por uma personalidade tão forte resulta em páginas que desmoronariam em outras mãos. Nava congrega no mesmo universo afetivo e sensorial os mais variados fatos e interesses, de receitas de cozinha e um vasto anedotário familiar à permanente restauração do passado de sua gente, ao qual confere um tipo de grandeza mais poética do que real. Ele se sabia, ou se colocava, em uma corrente existencial momentosa nos limites do épico. O grande escritor se fez grão-senhor.

Há dois ruídos nessas memórias: o médico olhando o homem na velhice e temendo a decadência física e as mágoas dos maus relacionamentos sobretudo na área profissional. Quanto ao primeiro, pode-se notar um traço filosófico pessimista quanto ao destino humano; já na segunda aparece o temperamento desmedido, como observou o crítico Antonio Candido. O Nava cotidiano era excelente com os amigos e disponível, embora cerimonioso com os visitantes. Pequeno testemunho deste jornalista, recebido na sala do apartamento da Glória, janela aberta para a beira-mar já distanciada pelo Aterro do Flamengo: ali estava um conversador calmo, de olhar interessado, mas de evidente melancolia — estávamos em 1982, a dois anos do fim. Depois, a surpresa de uma carta dele agradecendo a matéria que não invadira sua privacidade. Ou teria respeitado seu mistério. O mesmo que, na noite do desencanto, o levou a deixar um livro inacabado para fundir-se no tempo, agora como memória dos outros.

Os verdes pássaros da alucinação

Relançada a obra de José Alcides Pinto, romancista visionário de uma terra esquecida e estranha onde o tempo não passa. Por Jefferson Del Rios

O escritor José Alcides Pinto crê, como Teilhard de Chardin, que só o fantástico tem a possibilidade de ser verdadeiro. Tomando para si a afirmação do pensador católico francês, mas por razões terrenas ainda que transcendentais, construiu três romances – *O Dragão*, *Os Verdes Abutres da Colina* e *João Pinto de Maria (Biografia de um Louco)* – que voltam a ser publicados depois de anos de silêncio. Como uma obra de tal valor não tenha feito soar clarins e causado aprovação geral é tema para algum conto fantástico para que não se caia na tentação do lamento. Alcides, que nasceu e vive no Ceará, parece resignado e cheio de fé na sua escrita. Não por acaso, um dos romances abre-se com as palavras de Jó: "Ele é que sustenta o pólo setentrional sobre o vazio, e o que suspende a terra sobre o nada". Mas todas essas referências cristãs não podem ser confundidas com literatura religiosa. O tema de José Alcides nas obras reunidas em um volume sob o título de *Trilogia da Maldição* é o assombro. É um termo adequado para não se voltar à velha questão do realismo mágico da ficção latino-americana. O assombroso em Alcides é apocalíptico, só que o seu final dos tempos diz respeito a cidades fantasmas do sertão nordestino que ele transfigura ao embaralhar a geografia e misturar bodes com abutres verdes das montanhas. Os personagens são patriarcas ferozes: padres indignados e fazendeiros que se comportam como faunos brutais a fazer filhos com todas as mulheres, o que inclui as próprias filhas e netas. Nesse ponto realmente as histórias parecem recortadas de outros lugares: o Velho Testamento, a mitologia grega, o imaginário da América Central, via Miguel Ángel Asturias, os seres imaginários de Borges (ou as figuras fantásticas desenhadas pelo folclorista Franklin Cascaes, de Santa Catarina). Mas tudo debaixo da assinatura inconfundível de José Alcides Pinto. Caindo-se na última tentação de explicá-las por meios comparativos, vale lembrar que a paisagem e as pessoas não diferem muito de Graciliano, mas pairando sobre o enredo a metafísica de Guimarães Rosa. E é só, porque o cearense é senhor absoluto do mundo que fundou. Um reino de alegorias flamejantes, exaltadas como boa pregação sacra e traduzidas em enredos alucinatórios.

José Alcides Pinto (acima) e a capa do livro que estava fora do mercado desde os anos 70 (Ed. Topbooks, 345 págs., R$ 29)

Nesse fim de mundo – a aldeia de Alto dos Angicos de São Francisco do Estreito – de população dividida entre *peripatas e aleatas*, onde se vive mais de cem anos, um padre procura o manuscrito que relata o fim daquele lugar. O documento nunca existiu ou pode ter sido rasgado pelo diabo, que o espalhou aos ventos. Padre Tibúrcio observa ainda os resultados da presença do Coronel Antonio José, o *garanhão luso* que engravidava até mesmo as mulheres casadas, com o consentimento dos maridos, porque, biblicamente, era preciso povoar a terra com "uma prole tão grande quanto a geração de Israel". Isso foi nos dias antigos, antes de as ruas ficarem desertas ou tomadas por lu-

náticos, a velha que não morre e o ar impregnado do espírito do satanás. Agora só restam o vento e a onipresente e ameaçadora proximidade dos verdes abutres escondidos na serra do Mucuripe. O autor não concede: não são carcarás, gaviões ou urubus. São abutres.

Entre *Comala*, de Juan Rulfo, e *Macondo*, de García Márquez, José Alcides Pinto, inventor solitário e original, enveredou pelo sertão nordestino numa prosa em que o domínio da língua é pleno e belo. Entre o prosaico – vela de carnaúba, a política conduzida pelo *Partido dos Marretas* – e assombros, galopa e voa *A Trilogia da Maldição*, o livro perfeito.

FOTO DIVULGAÇÃO

Atenção, semióticos

Finnegans Wake, a obra mais difícil de Joyce, sai completa em português

Finnegans Wake, de James Joyce, terá finalmente uma versão completa em português. O professor gaúcho Donaldo Schüler prepara a tradução, que sairá em quatro volumes comentados e bilíngües pela Atelier (em co-edição com a Casa de Cultura Guimarães Rosa/RS). Ele optou por privilegiar a musicalidade e as brincadeiras semânticas do original, no que, diz, se diferencia de Antonio Houaiss, o tradutor de *Ulisses*, cuja ênfase seria o sentido em cada parágrafo, em cada frase.

Ao uso, por Joyce, de termos como *swiftly* (rapidamente) e *sternly* (asperamente) – alusões aos escritores Johnatan Swift e Laurence Sterne –, correspondem soluções como as do seguinte trecho (publicado por *Zero Hora*): "Em outr'antontem ele machadeou a cara em estígias águas nas cubas do Brás para vislumbrar memórias pósteras mas antes de o queirós sair d'eça, por artes de moisés, até a água tinha eviporado". Para manter os trocadilhos, Schüler transferiu as referências para a literatura de língua portuguesa. Não foi o que Houaiss, no geral, fez em *Ulisses*: as expressões *god's body* (corpo de deus) e *dog's body* (corpo de cachorro), por exemplo, são, quando postas lado a lado, anagramas que brincam com o hebraico, idioma em que os caracteres se ordenam da direita para a esquerda, e com o personagem Leopold Bloom, judeu. Em português, ambas tiveram traduções quase literais.

Joyce: delícia dos grêmios literários mundo afora

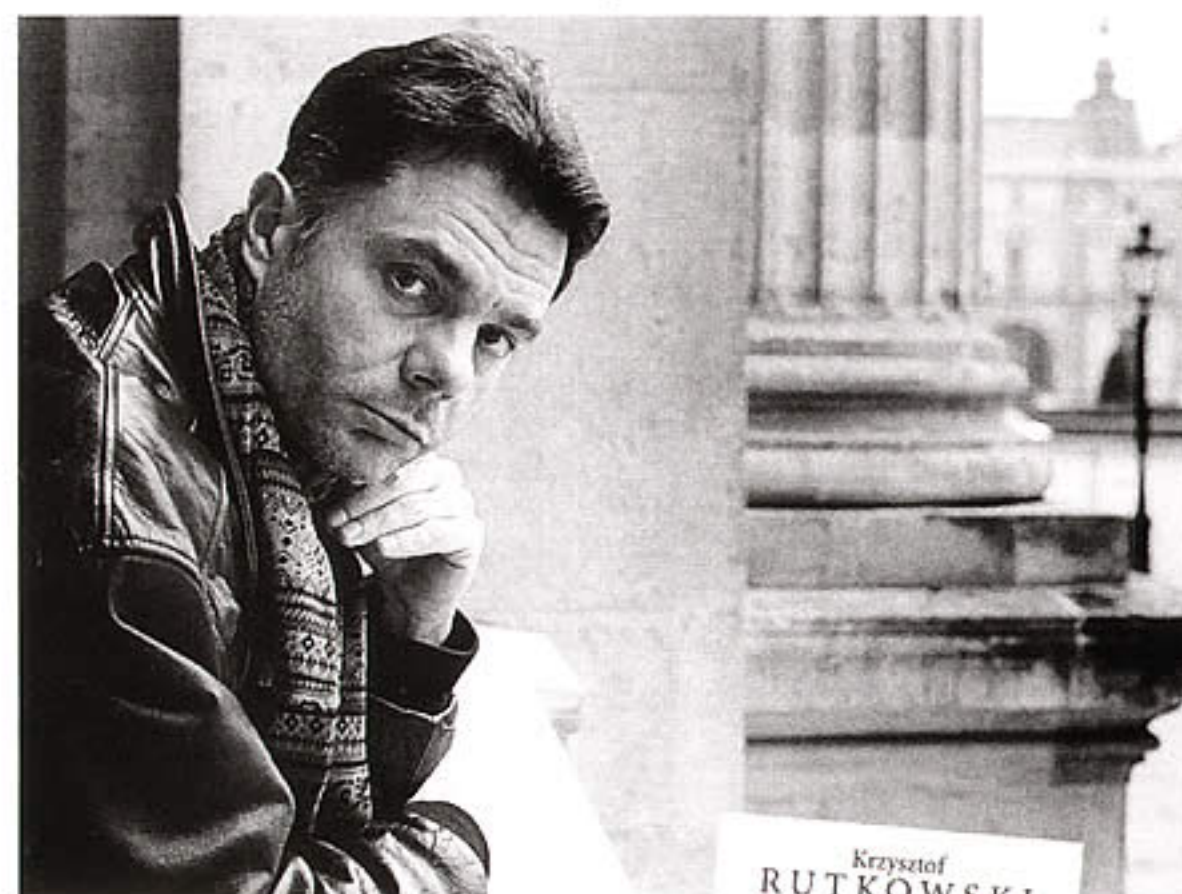
Poucos discordam que, dos textos relevantes da literatura ocidental, *Finnegans* é o mais complexo. A obscuridade – segundo alguns, o *nonsense* – da história de Humphrey Chimpden Earwicker nunca encontrou uma leitura definitiva e continua fazendo a delícia de semióticos, glosadores e oráculos das academias e grêmios literários mundo afora. Uma das interpretações vê o livro como a versão "noturna" de *Ulisses* – a transposição, com outros personagens e num fluxo que imitaria a linguagem dos sonhos, da saga pessoal de Leopold Bloom. "A cidade é a mesma, os lugares descritos muitas vezes são os mesmos", diz Schüler. "Mas o romance não pode ser explicado somente a partir dessa premissa." O primeiro volume de *Finnicius Revém* – título cunhado pelos irmãos Campos e mantido pelo professor – chega às livrarias no próximo mês. – MICHEL LAUB

Madeleines polonesas

Livro redescobre uma Paris dos becos, artistas e exilados de todos os tempos

Sem os poloneses não haveria as *madeleines*, e sem elas o chá de Proust não o teria levado a *Em Busca do Tempo Perdido*. Pois o bolinho de farinha, ovos, açúcar, manteiga e um tanto de limão foi divulgado, em 1755, por um certo Stanislas Leszczynski: o sobrenome diz tudo. O livro *Les Passages Parisiens*, de Krzysztof Rutkowski, 45 anos, que se divide entre Varsóvia e Paris, é outro exemplo do amor entre os poloneses e a França. Um caso que vem desde o romancista Adam Mickiewicz e Frédéric Chopin, que compunha as *Polonaises*, mas sempre ao alcance do Sena e dos braços de Georges Sand. Albert Camus tinha um médico polonês, Stanislaw Awiklinslki, com veleidades literárias. Em Paris se editou *Kultur*, revista da vanguarda polonesa que descobriu o grande escritor Witold Grombrowicz isolado na Argentina, onde viveu 20 anos. Essa é a cidade por onde passava o diretor teatral Jerzy Grotowski e onde vive o arredio dramaturgo Slawomir Mrozek.

Rutkowski (acima) e *Les Passages Parisiens* (ao lado): a França segundo a Polônia

FOTO ERIC MEUNIÉ/DIVULGAÇÃO

A obra nasceu do convite da *Gazeta Wyborcza*, de Varsóvia, para que Rutkowski escrevesse crônicas leves. Ele saiu atrás de fatos culturais e das antigas galerias, ou *passagens*. Cortázar tem um lindo conto, *O Outro Céu*, ambientado numa passagem, e Walter Benjamin, gastou anos observando esses lugares. A propósito: Rutkowski erra feio ao dizer que Benjamin matou-se com um tiro na cabeça (envenenou-se). Enfim: um livro sobre artes, veredas e bolinhos que mudam a vida. – JEFFERSON DEL RIOS

A MORTE QUE NÃO FALA BAIXO

Sottovoce, romance em quadrinhos do gaúcho Edgar Vasques, remete à ditadura militar brasileira para gritar contra o conformismo dos exaustos

Por Nei Duclós

A delação é a sombra e, muitas vezes, o álibi perfeito do heroísmo. Nutre-se do asco que provoca e, cercada pelo mistério, cresce com o tempo. Lança lama sobre biografias enquanto fica polindo a efígie do herói traído e assim legitimado. No cinema, do Zapata de Elia Kazan ao Billy the Kid de Arthur Penn, o delator é a peça-chave para a morte gloriosa do herói – e, portanto, para a sua permanência. Dificilmente ele é como o Garganta Profunda do caso Watergate, uma intervenção a favor da Justiça. É mais um instrumento do Mal e com o Mal é punido, como acontece nas vinganças da Máfia.

No romance policial *Sottovoce – A Morte Fala Baixo*, a delação é a fonte da trama de um autor que jamais abdica dos fantasmas que parecem dele, mas que são de todos. A fome de Edgar Vasques é de justiça, jamais saciada num país que finge mudar para tudo permanecer o mesmo. Por isso ele tem o traço rouco e a voz poderosa do inconformismo.

Na Porto Alegre deste livro, o horror se manifesta primeiro no cenário: os edifícios opostos ao casario revelam a ascendência do crime sobre a passividade dos cidadãos; e os espaços públicos envelhecidos acobertam pesadelos da consciência. Manifesta-se também na postura física dos personagens: a testemunha espremida pelos balões do interrogatório, a gigantesca caratonha dos assassinos que compõe a fuligem da violência, o rosto do jornalista crispado pela tensão, o olhar pálido da inocência diante do estupro, tudo conspira para criar um clima de delegacia abandonada de subúrbio.

Costurando a investigação, a presença de um personagem do carnaval veneziano. Alguém fantasiado de Sottovoce, duende que aparece na madrugada anunciando a morte por meio de rastros – um enigma, um ditado, uma música –, desencadeia uma sucessão de ajustes de contas. Os crimes remetem ao tempo da ditadura civil/militar dos anos 70, quando o excesso de sofrimento amadureceu amargamente uma geração de guerreiros exaustos.

Edgar Vasques faz parte dessa humanidade que, ao denunciar, se exila. Pois parece não ser mais moda lembrar que o Brasil ainda está na mesma situação, numa nova roupagem, com um discurso requentado e o silêncio montando guarda. O criador, com a ira justa, não compactua com o segredo e vai revelando o fio dessa meada disforme que pinga sangue.

Sua pena aponta para a esquizofrenia – mais política do que psicanalítica – que reparte heróis e vilões num mesmo quadro. A palavra deturpada tenta fugir do sussurro da morte, que vem em seu socorro. A reportagem caminha em espiral em direção à memória, e o passado, insepulto, assoma nos riscos sujos do dia. A revelação é que o filho do torturado expressa a debilidade mental dos despossuídos à força, enquanto seu antípoda, o filho do delator, assume a carga não resolvida da infância.

Ninguém sai vencedor nesta novela policial gráfica, que é literatura de primeira água. A não ser, é claro, o autor, criador do lúcido faminto Rango. Ele soma à sua galeria de anti-heróis personagens como Parola, o jornalista free-lancer que sonha com o duende mascarado jogando a vítima (ele mesmo) no abismo. Representando a palavra como paródia – o jornalismo cercado pelo esquecimento –, Parola encarna uma decepção coletiva: quando não há mais perguntas, a certeza ataca no escuro, mascarada para matar. Investigar esse enigma pode levar à descoberta de razões ocultas, transformadas em doença.

O artista/escritor lanceta a ferida aparentemente fechada, pois não acredita em mal incurável. Para ser escutado, ele precisa que a consciência deixe, enfim, de ser surda. A morte – representação da verdade – vai então se revelar pelo berro.

O livro e o autor: traço rouco que aponta para a esquizofrenia

FOTO EMILIO PEDROSO/DIVULGAÇÃO

Sottovoce – A Morte Fala Baixo, de Edgar Vasques. L&PM, 50 págs., R$ 8. À venda no *BRAVO! Shopping*: www.bravoshopping.com

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
AUTORES BRASILEIROS	**Noturnos** Companhia das Letras 140 págs. R$ 20	Ana Miranda nasceu em Fortaleza em 1951. Estreou na literatura em 1978 com um livro de poesias, mas foi com *Boca do Inferno* (1989), baseado na vida do poeta Gregório de Matos, que se tornou uma romancista conhecida.	Como a irmã – a cantora e compositora Marlui Miranda, que pesquisa e divulga a cultura musical indígena quase extintas –, Ana também tem habilidade para reconstituir o tempo com figuras da literatura. Caso do poeta Augusto dos Anjos que aparece em *A Última Quimera*.	Um delicado romance todo feito de textos curtos – duas páginas. Ou uma série de contos interligados pela mesma personagem: uma mulher e sua vida amorosa, o que, no final, forma uma narrativa uniforme.	É um livro de linguagem precisa sobre a parte noturna das relações afetivas. Algumas histórias fazem bonitas referências a intelectuais, como Raduan Nassar.	Na introspecção ou tensão obsessiva da personagem, o que a autora consegue transmitir dentro de um clima de silêncios e da branda melancolia.	*"(...) paro diante da porta e me volto, ele permanece com a cabeça baixa sobre o livro, ao fundo o homem que me pareceu familiar, talvez algum escritor, sim é um escritor de quem não me recordo o nome, me olha penalizado, abro a porta e saio do café como uma sonâmbula."*	De Victor Burton. Joga com as cores lilás e preto e um desenho enigmático da autora. É estranho, mas desperta interesse.
AUTORES BRASILEIROS	**A Casa dos Budas Ditosos** Objetiva 163 págs. R$ 19	Saindo do jornalismo para um romance de impacto, *Sargento Getúlio*, que despertou o entusiasmo de Jorge Amado (e resultou em um bom filme com Lima Duarte), João Ubaldo Ribeiro lançou em seguida *Viva o Povo Brasileiro*.	O livro integra a série *Plenos Pecados*, em que cada um deles é confiado a um escritor. Já foram publicadas novelas de Zuenir Ventura, José Roberto Torero e Luis Fernando Verissimo.	João Ubaldo dedica-se aos abismos da luxúria com a ajuda de uma doce mentira: seu texto teria sido na verdade escrito por uma senhora incógnita. Uma história de truz.	Transformar os sete pecados capitais em literatura foi uma boa idéia. Deixar a luxúria aos cuidados do humor pícaro do escritor baiano, melhor ainda.	Na perfeita integração de façanhas delirantes, inventadas, um "bobajol", para usar uma expressão do autor, com as descrições vívidas da rua Chile, o coração da velha Salvador, onde tudo acontece desde sempre.	*"O desvirginamento. Esse foi realmente um grande dia, a culminação de muita dedicação e trabalho árduo. Primeiro, tinha o lugar do encontro. Ele dava aulas de noite na Associação dos Funcionários Públicos, de maneira que a gente conseguia se encontrar pelos escuros."*	De Victor Burton sobre ilustração de Adriana Varejão. Cor vermelha e desenho sugerindo erotismo tropical. Não é muito clara, mas pode ser intencional.
AUTORES BRASILEIROS	**O Nome de Deus** Bertrand Brasil 208 págs. R$ 25	O gaúcho Fausto Wolff sempre esteve entre o jornalismo e a literatura. Foi um dos editores do *Pasquim*. Revelou-se na ficção com um título insólito: *O Acrobata Pede Desculpas e Cai*. Não parou mais, nem caiu.	Com *A Mão Esquerda*, Prêmio Jabuti de 1997, o autor entrou para o primeiro time dos romancistas brasileiros. É a opinião de Millôr Fernandes, e ele não está só.	Um conjunto de histórias arrancadas do meio da rua, galeria de tipos identificados pelo que fazem ou julgam que são: o homem, o travesti, o grã-fino. Secas, sem efeitos, ou subitamente líricas.	São contos fortes de um insubordinado diante de qualquer tipo de desconforto íntimo ou desajuste social.	Em como essas histórias resultam da movimentação constante de um observador alerta embora sujeito a lances discursivos, literariamente perigosos.	*"Estava tendo uma dessas idéias, verdadeiras obras-primas da literatura mundial, quando entrou no bar uma bichona imensa. Devia ser mosca de botequim, conhecida da casa, pois não chamou a atenção de ninguém. O sujeito devia ter uns trinta anos, mais de um metro e noventa, o físico do George Foreman ou do Arnold Schwarzenegger, tipos que não haviam feito ainda sua entrada na mídia mundial."*	De Raul Fernandes. Um pássaro no ninho e uma mão quase invisível. Entre o excessivo e a ironia, sugere uma pureza inesperada no jogo duro desses contos.
AUTORES ESTRANGEIROS	**Últimos Pedidos** Companhia das Letras 301 págs. R$ 26	Apesar do nome, junção de Graham Greene e Jonathan Swift, e de a crítica inglesa tê-lo aproximado de Dickens e Faulkner, Graham Swift, nascido em Londres, em 1949, é um novo e original escritor britânico.	*Últimos Pedidos* recebeu o Booker Prize, maior distinção literária da Grã-Bretanha. Elogiado por colegas importantes, como Roddy Doyle (o autor de *O Furgão*), Swift tem outros dois livros em português: *Fora Deste Mundo* e *Terra d'Água*.	Quatro típicos trabalhadores ingleses do sul de Londres reúnem-se em um *pub* para cumprir o desejo de um amigo falecido recentemente: lançar suas cinzas no balneário onde passou uma de suas raras férias.	O romancista seduz o leitor já de início. Mostra aquela Inglaterra de classe média baixa filmada pelos seus contemporâneos Stephen Frears e Terence Davies.	Na tradução, que capta difíceis subentendidos da língua inglesa; e no posfácio com valiosas explicações geográficas e socioeconômicas sobre a região de Londres. Trabalhos de alto nível de José Antonio Arantes.	*"Catedral de São Paulo, Ponte de Londres, a Torre, como coisas que nunca foram reais. Tudo parecia ter sido pra luz cinzenta e úmida. Ele diminuiu a velocidade, atravessando a ponte. Disse: – A gente vive nela a vida toda, aí um dia a gente nota ela. Depois disse: – Quer emprego num açougue? Uma libra por dia, mais cama e comida."*	De João Baptista da Costa Aguiar sobre capa original inglesa. Um copo de cerveja, mas a espuma pode ser da bebida ou do mar. Poética.
AUTORES ESTRANGEIROS	**Montanha Gelada** Companhia das Letras 428 págs. R$ 29	Aos 49 anos, Charles Frazier, nascido na Carolina do Norte, Estados Unidos, chega à literatura com uma obra que já vendeu mais de 1 milhão de exemplares. Causou um barulho mercadológico tipicamente americano.	Frazier deixou de lecionar nas universidades do Colorado e da Carolina para terminar o livro. Agora, "cria cavalos", o que os seus divulgadores acreditam ser um charmoso exotismo.	Um desertor da guerra civil americana regressa a pé para o norte em direção à Montanha Gelada da terra natal. O autor pretendeu fazer dessa grande viagem – que aconteceu com um parente – a sua *Odisséia*.	Frazier está na corrente de Cormac McCarthy de *Todos os Belos Cavalos* e *A Travessia*: estilo denso e minucioso a favor da América mítica e monumental.	Em como o escritor segue a tradição do romance realista com longas descrições do cenário e da psicologia dos personagens.	*"Depois viu-se acordado, fitando o céu azul através dos galhos de pinheiro. Tirou a pistola, esfregou-a com um trapo, conferiu a carga e manteve-a na mão, por companhia. O que ele possuía era uma LeMat. E a que Inman segurava não era um daqueles exemplares belgas inferiores, antigos, e sim um modelo com Birmingham gravado no cano."*	De Ângelo Venosa. Utiliza material iconográfico de alto nível, mas não traduz a tensão do enredo.
AUTORES ESTRANGEIROS	**A Mansão** Editora Mandarim 351 págs. R$ 39,50	William Faulkner (1897-1962) nasceu no Mississippi, o sul quente, senhorial, escravagista dos Estados Unidos, que ele descreveu como ninguém, tornando-se, assim, um dos pais da grande literatura da nação.	Prêmio Nobel de Literatura de 1949, Faulkner é talvez o escritor americano que mais influenciou as gerações que o seguiram. Charles Frazier e Cormac McCarthy são, no fundo, seus filhos literários.	O livro encerra a trilogia da família Snopes, que dominou uma cidade sulista. As façanhas de Flen Snopes, descritas nos romances anteriores *O Povoado* e *A Cidade* chegam aqui ao fim e completando a descrição de uma época.	Os mais rigorosos acham que não é o Faulkner de *Luz em Agosto* e *O Som e a Fúria*, mas é – sempre – Faulkner e um caminho para *Absalão, Absalão*.	Em como o romancista demonstra as relações de classe em uma região em que elas se manifestam com violência aberta ou implícita. Há o sul de Margaret Mitchell (*E o Vento Levou...*) e o dele.	*"Vamos dizer então, não somente uma velha menina que um dia foi nova, voltando a Jefferson, mas a primeira garota velha ou nova que Jefferson jamais viu voltar ferida de uma guerra. Soldados, sim, claro que sim. Mas esta é a primeira soldada que já tivemos, sem falar que foi realmente ferida pelo inimigo."*	De Soraia Kajiwara, sobre foto de uma típica casa rural sulista. Simples.
NÃO-FICÇÃO	**Como os Irlandeses Salvaram a Civilização** Objetiva 270 Págs. R$ 24	Especialista em religiões e literatura, Thomas Cahill estudou na Universidade de Columbia, Estados Unidos.	Essa história da ilha dos estudiosos e santos (como São Patrício) foi recebida com louvores da crítica e historiadores. Thomas Keneally, autor de *A Lista de Schindler*, considera a obra erudita e inovadora.	O papel da Irlanda na preservação de textos básicos da cultura ocidental quando toda Europa – depois da queda de Roma – estava tomada pelos chamados povos bárbaros.	A Irlanda está na periferia da Europa rica que ocupa o imaginário de todos; e, no entanto, é uma terra bela, mágica desde os tempos dos celtas e druidas.	Na religiosidade irlandesa. Ela tem um aspecto conservador – sobretudo no catolicismo –, mas desempenhou inegavelmente um papel forte na preservação da unidade nacional diante de todos os invasores.	*"Apesar da falta de reconhecimento por parte dos contemporâneos britânicos, a grandeza de Patrício é indiscutível: foi o primeiro ser humano da história a denunciar a escravidão de forma inequívoca. E, a esse respeito, o mundo só ouvirá outra voz tão contundente quanto a dele no século XVII."*	De Victor Burton. Concilia o título e subtítulo imponentes, mas longos para uma página, com linda foto de paisagem irlandesa. Solução hábil.
NÃO-FICÇÃO	**Histórias de um Repórter** Record 286 págs. R$ 26	O jornalista e historiador cearense Edmar Morel (1912-89) foi um grande repórter. Sua vida profissional confunde-se com títulos lendários da imprensa: as revistas *O Cruzeiro* e *Diretrizes* e o jornal *A Manhã*.	O livro – que o autor recusou-se a definir como memórias ou autobiografia – traz relatos de episódios históricos e políticos a partir da década de 30, que são vistos de uma perspectiva jornalística e de testemunho pessoal.	O Brasil segundo um repórter sempre próximo aos fatos e pessoas que fizeram história. De Getúlio Vargas a Orson Welles, passando por crises políticas, secas e bastidores das redações, o país aparece sob a assinatura de Morel.	Revela um agitado período da imprensa, superado pelo jornalismo indústria. Morel era do tempo em que se vivia o jornalismo como a última profissão romântica.	Em como o autor conseguiu conviver bem com figuras controversas, de Carlos Lacerda e Samuel Wainer a Assis Chateaubriand e Roberto Marinho.	*"A princípio tomei Roberto Marinho por um playboy, apaixonado por automobilismo, hipismo e bilhar. Porém, com o decorrer do tempo, modifiquei esta idéia. Era, sim, um trabalhador infatigável que chegava à redação às cinco horas da manhã e saía à noite, com a pauta preparada para o dia seguinte."*	Sem menção de autor. Montagem com fotos do repórter em situações e épocas diversas. Apenas corretamente documental.
NÃO-FICÇÃO	**As Sementes da Revolta** Edusp 496 págs. R$ 37	Joseph Frank é professor emérito de literatura comparada na Universidade de Princeton e de literatura comparada e língua e literatura eslava da Universidade de Stanford.	Por esse estudo sobre Dostoiévski, o autor recebeu o James Russel Lowell Prize, em 1977, e o Christian Gauss Award do mesmo ano.	A biografia do romancista russo Fiódor Mikháilovich Dostoiévski (1821-81), que situa o escritor na vida social, cultural e política da Rússia imperial. Tempo de mudanças históricas e sofrimentos que sua literatura reflete.	Dentro da tendência anglo-saxã para biografias e ensaios enormes, Joseph Frank consegue apresentar ao leitor a velha Rússia de forma clara e direta.	Na estrita divisão de classes na Rússia czarista. Ela está presente na obra de todos os escritores da primeira metade do século 19: Gógol, Púchkin, Turguiênev e Dostoiévski, entre muitos outros.	*"Às quatro horas da madrugada, Dostoiévski voltou para casa e foi dormir; mas pouco depois foi acordado por leve som metálico em seu quarto. Abrindo os olhos, meio adormecido, viu de pé, à sua frente, o chefe da polícia do seu distrito, ostentando um par de exuberantes costeletas, e um tenente-coronel vestido com o uniforme azul-claro da polícia secreta (...)."*	De Lena Bergstein. Elegante e perigosamente discreta no amarelo fosco. O livro pode passar despercebido.
EXTERIOR	**L'Épi Monstre** Exils Éditeur 183 págs. 85,50 francos	Nicolas Genka é da Bretanha, uma das regiões mais marcantes e diferenciadas do conjunto de culturas que formam a França. Tem ainda um ramo alemão na família de sua mãe.	O livro foi proibido, em 1962, pelo Ministério do Interior francês, refletindo a reação dos meios conservadores à história de incesto entre o pai e as duas filhas. Jean Cocteau e Wladimir Nabokov saíram em sua defesa. Já o grande André Malraux se omitiu.	Numa paisagem campestre (o título quer dizer "espiga monstro"), um homem rude, obsessivo e comunista mantém duas filhas sob o seu domínio dentro de um jogo de erotismo sadomasoquista. Há poesia e crueldade na trama.	É um livro estranho de um bom escritor. Genka pagou caro porque incomodou a direita e a esquerda irritada com o fato de o personagem se dizer comunista.	Em como o escritor refinado trabalha o sórdido e o poético com a mesma intensidade. Descreve uma Bretanha de instintos primitivos que ignora cartões-postais.	*"Mais celui que l'on porte au ciel, mais celui que l'on abandonne dans le silence de Dieu, c'est moi, moi Maurice Morfay, moi ton père. On le condamne à la grande folie, on le fait descendre aux enfers (...)"* (Mas aquele que levam ao céu, mas aquele que abandonam no silêncio de Deus, sou eu, eu Maurice Morfay, teu pai. O condenam à grande loucura, o fazem descer aos infernos (...).*"*	Sem menção de autor. Um título em letras brancas sobre fundo lilás. De uma beleza quase sombria.

Os livros indicados nesta seção podem ser comprados por preços especiais no site BRAVO! Shopping: www.bravoshopping.com

O mosca na sopa do bom gosto

David Cronenberg, o controverso diretor de *Scanners* e *Crash*, fala com exclusividade sobre *eXistenZ*, seu novo filme, no mês em que preside o júri do Festival de Cannes

Por Pedro Butcher, de Berlim

O rótulo de "cineasta de filmes de horror" já não se aplica mais ao canadense David Cronenberg, diretor de *Scanners* (1981) e *A Mosca* (1986). Foi necessário algum tempo desde *Stereo* (1968), sua estréia, e filmes como *Gêmeos, Mórbida Semelhança* (1988), *Mistérios e Paixões* (1991, adaptação de *Almoço Nu*, de William Burroughs) e *M. Butterfly* (1993) para que se pudesse ter a perspectiva exata de uma obra coerente como poucas, construída em torno de um único tema: o homem que rompeu de maneira radical com a natureza para recriar o mundo à sua forma, misturando o desejo e o seu próprio corpo a essa recriação.

Cronenberg (à direita) e o novo filme (acima, Jennifer Jason Leigh e Jude Law em cena): mais uma colisão frontal no Festival de Cannes

FOTO AVA V. GERLITZ/DIVULGAÇÃO

FOTO KEYSTONE

As formas de recriação que mais interessam ao cineasta, certamente, são as de natureza tecnológica. Não seria de se estranhar, portanto, que ele chegasse ao tema da realidade virtual. Em *eXistenZ*, seu 13º longa-metragem, que teve pré-estréia mundial no Festival de Berlim em fevereiro passado, ele imagina um futuro não muito distante em que um computador poderá ser conectado diretamente ao sistema nervoso humano. No caso, um software é instalado no corpo através de um buraco na base da espinha dorsal. Uma rápida ligação transporta a pessoa até um universo paralelo, onde a realidade é apenas um jogo.

A protagonista, Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh), é perseguida por um grupo radical que se auto-intitula "os realistas" e ameaça a sua vida. Cronenberg chegou a essa idéia depois de entrevistar, para uma revista norte-americana, o escritor anglo-indiano Salman Rushdie,

condenado à morte por fundamentalistas muçulmanos por causa de *Os Versos Satânicos*. O tema do radicalismo se mistura ao mais óbvio, o da tecnologia, que de novo ganha toques orgânicos. O aparelho que permite a instalação do software é, na verdade, uma criatura gosmenta, praticamente viva, formada por tecidos crescidos artificialmente numa fazenda de manipulação genética. O roteiro de *eXistenZ* usa e abusa, ainda, das brincadeiras possíveis com os vários níveis de realidade que se criam. Depois de certo momento, o espectador se perde e não faz idéia do que possa ser real e do que possa ser virtual. No elenco estão também Jude Law, Willem

Dafoe, Sarah Polley e Ian Holm.

Em maio de 1996, Cronenberg causou a maior polêmica do Festival de Cannes quando apresentou sua adaptação para o livro de J. G. Ballard, *Crash*. Para alguns sua obra-prima, *Crash, Estranhos Prazeres* fala de um grupo de homens e mulheres que relacionam prazer sexual com batidas de automóveis. Na Inglaterra, o filme quase foi proibido – muita gente o considerou pornográfico. Neste mês, Cronenberg volta a Cannes (*ver quadro*) numa posição bem mais confortável: a de presidente do júri. "Será uma experiência intoxicante", ele disse. A seguir, a entrevista a **BRAVO!**:

Abaixo, Jude Law em *eXistenZ* e Jeff Goldblum em *A Mosca*, versão de Cronenberg para *A Mosca da Cabeça Branca* (1958), de Kurt Newmann. "Tenho um sobrinho de 11 anos que o adora", diz o diretor sobre o novo filme. "Não veria nenhum problema se gente muito jovem fosse vê-lo. Acho que eles deveriam ter essa permissão pelo menos. Não diria o mesmo sobre *Crash, Estranhos Prazeres*"

BRAVO!: Você é dos poucos diretores atuais que formulam uma obra coerente. Em *eXistenZ* há elementos que costumam se repetir no seu cinema, como a tecnologia que se mistura ao desejo humano, a máquina que se confunde com o corpo...

David Cronenberg: Ao mesmo tempo em que acho que meus filmes são muito diferentes, concordo que, se eles fossem postos lado a lado, poderiam ser vistos como um único grande filme. Tenho um universo de interesse bastante fechado, mas cujo interior é rico em possibilidades e leituras, o que me deixa satisfeito, não me entedia. No caso de *eXistenZ*, há vários elementos repetidos, digamos assim. De certa forma, o jogo de realidade virtual experimentado pelos personagens é uma reinvenção da vida, e os apetrechos que possibilitam o jogo são uma reinvenção da carne – o que parece ser o tema mais recorrente nas coisas que escrevo. O cinema, afinal, também não é uma reinvenção da vida?

Para a trama básica de *eXistenZ*, você se inspirou na trajetória do escritor Salman Rushdie, jurado de morte por intolerância religiosa. Quando *Crash* foi lançado, houve uma reação quase persecutória em alguns países, como a Inglaterra. Foi o mais próximo que você chegou de uma situação dessas?

É claro que o lançamento de *Crash* não pode ser comparado ao que ocorreu com *Os Versos Satânicos*. Minha "perseguição" não foi tão séria, é claro. Mas tão grande hostilidade ao filme realmente me assustou. A reação foi profundamente raivosa e perturbadora. Principalmente na Inglaterra, onde os tablóides tomaram *Crash* como um escândalo e usaram de uma virulência incrível contra ele. Posso entender por que qualquer pessoa que seja capturada por esse tipo de imprensa fique tão furiosa. O modo como eles agem é profundamente cruel, porque não há nenhum senso de honra ou verdade, tudo é sensacionalismo. Eles são capazes de inventar qualquer coisa, não se importam se vão destruir carreiras ou a vida de pessoas... Não é algo muito humano. Então desprezo. Não me sinto nem um pouco ansioso de voltar a Londres.

Por que a protagonista do filme é uma criadora de jogos de realidade virtual?

O fato de estar falando da criadora de um jogo, na verdade, não é tão importante assim. Se tivesse escrito esse roteiro alguns anos antes, talvez ele fosse sobre um romancista, ou um escultor, ou um poeta. A tecnologia muda os processos, mas os conteúdos são um tanto semelhantes. No fim das contas, o que estamos criando é uma forma para que as pessoas possam viver outras vidas. Nós todos somos curiosos para viver outras vidas. Se isso for por meio de um jogo, de um romance ou de um filme, não faz muita diferença.

Você concorda que este é o seu filme mais divertido, a ponto de às vezes parecer uma comédia?

Na verdade, acho que a maior parte dos meus filmes é muito engraçada. *Mistérios e Paixões* é muito engraçado. Se a platéia for a certa pelo menos. Quando mostrei o filme pela primeira vez, em Nova York, as pessoas começaram a rir logo nas primeiras falas. Era uma sombra em uma porta e uma voz dizendo: "Exterminador!". As pessoas que conheciam a obra de William Burroughs entenderam o significado disso, e o fato de o filme se ambientar em Nova York ajudou, é claro. Para essa platéia, o filme era uma comédia também, com outros elementos. O riso a ironia não são elementos incomuns na minha obra. *Crash* tem boas piadas também. Mas é preciso uma platéia espirituosa...

FOTOS AVA V. GERLITZ/DIVULGAÇÃO / KEYSTONE

FOTOS AVA V. GERLITZ/DIVULGAÇÃO

Algumas pessoas consideram a sua obra moralista, em alguns casos condenando a tecnologia e o uso que o homem faz dela.

Não me considero um moralista, de jeito nenhum. Parte dessa sensação é a resposta de alguns espectadores aos meus filmes. Jogos não são a primeira mídia interativa. A Internet não é a primeira mídia interativa. Com a minha experiência faço um filme, e esse filme é mostrado para várias platéias, em várias partes do mundo. Há inevitáveis e incontáveis reações diferentes. E o que é diferente? A platéia. Cada pessoa responde subjetivamente ao que vê na tela. Quando você vai ao cinema, leva toda a sua vida para ali – não deixa do lado de fora do cinema. Sua filosofia, sua sexualidade, seu passado, sua espiritualidade, tudo isso vai para dentro do cinema e é misturado com o filme, produzindo a chamada "reação". Então, nunca me surpreendo com reações possíveis a um filme. Mas não me sinto interessado na moral, não acho que tenha a resposta para a questão da moralidade em si. Na verdade, estou discutindo a existência da moralidade. Estou dizendo: isso é algo inventado. Não há verdade absoluta. Eu me considero um relativista da moral. Você pode pegar um sem-número de sociedades com um sem-número de construções morais diferentes. Para mim, elas serão igualmente reais e válidas desde que todos naquela sociedade concordem com ela. Se todos vão tomar essa moral como a realidade, então ela será realidade.

É nesse ponto que a perseguição a Salman Rushdie o interessa?

É. Vejo a situação de Rushdie como um confronto de realidades. Ele está escrevendo sob a tradição liberal do Ocidente, que valoriza a liberdade de expressão, e está enfrentando uma tradição direitista de uma cultura que se opõe ao que ele diz, com regras rígidas a respeito disso. Essas duas visões são reais e normalmente não interagem. Mas às vezes isso acontece. Sou um observador. Não estou tentando mostrar para você o que é certo. Vejo uma porção de coisas que gostaria de discutir e discuto, não julgo.

Seus filmes têm um elemento biológico muito forte. Por quê?

Jennifer Jason Leigh (acima) faz o papel da protagonista no novo filme: mais uma volta de David Cronenberg ao seu universo e às suas cultivadas obsessões. "Em *eXistenZ*, de certa forma, o jogo de realidade virtual experimentado pelos personagens é uma reinvenção da vida", diz o diretor. "E os apetrechos que possibilitam o jogo são uma reinvenção da carne – o que parece ser o tema mais recorrente nas coisas que escrevo"

Porque a tecnologia está se tornando muito biológica. Já se falou que o século 21 será o século da biotecnologia, e eu concordo plenamente. Em primeiro lugar, biologia me interessa porque, para mim, o fato primordial da existência humana é o corpo. E o mais próximo que podemos chegar do real em nossa existência é pelo corpo. Infelizmente, se você aceitar isso, é obrigado a aceitar também a sua mortalidade. E muito da arte e da religião nada mais é do que uma tentativa de fugir do corpo, uma vontade de escapar da necessidade de ter de lidar com a própria mortalidade. Em segundo lugar, é muito interessante como a alta tecnologia está se tornando biológica. Já se fala, hoje, de criar, de moléculas de proteína, chips de computador. Os chips passariam a ser criados, e não manufaturados. Estão se tornando tão pequenos que os cientistas estão precisando lidar com eles num nível molecular.

Você acredita que será possível, um dia, instalar um orifício no corpo para a conexão com a tecnologia como o filme propõe?

Não é tão fantástico o que eu sugiro. É inventado, mas não está tão longe assim da realidade. Desde o começo dos tempos estamos bagunçando com nossos corpos. Ci-

catrizes, tatuagens, maquiagem, cirurgia plástica, circuncisão... Nós não aceitamos o corpo: nós o transformamos. Apenas temos melhores ferramentas agora. Chegamos a um ponto em que estamos lidando com o DNA, queremos mexer com o corpo antes mesmo que ele se torne corpo. O jogo que proponho é quase como um órgão externo que pode ser acoplado a você. Imagine a possibilidade de um órgão externo, que poderia servir tanto para praticar um jogo quanto para fazer outras coisas que o seu corpo não é capaz de fazer... Talvez um rim artificial um dia venha substituir um transplante de rim.

Você está interessado na nova ética que surge com a biotecnologia?

Não discuto diretamente a ética. Mas é claro que o assunto é importante. Está claro que uma nova ética está emergindo com a nova tecnologia, principalmente se a tecnologia está ligada à medicina. Vejo as pessoas ficando muito zangadas com a clonagem... É fascinante, mas o que acontece é que a ética vai mudando, vai se adaptando, e a clonagem não deixa de ser feita. Nós nos acomodamos às novas tecnologias simplesmente porque queremos. Eu acredito que não existem "absolutos". Não creio em Deus, então não creio que exista uma ética vinda do céu ou do espaço sideral. Não há ética no universo a não ser a ética humana, e não há moralidade a não ser a moralidade humana. Isso significa que temos uma grande responsabilidade em torno do que criamos e mantemos. Mas, se todas as pessoas do mundo decidirem que está certo matar criancinhas de três anos, então estará certo... Será a nova ética do mundo.

No começo de sua carreira, você foi considerado um diretor de filmes de horror. Isso foi positivo ou negativo?

Nunca me considerei um diretor de filmes de horror, e para mim isso é um problema de marketing. É uma questão de categorização. Eu me considero autor de um cinema até certo ponto filosófico – não quero parecer pedante, há várias formas de fazer isso. Se você observar meus primeiros filmes, vai ver que estou lidando com as mesmas questões que me interessam agora. Mesmo em *Gêmeos*... ou *M. Butterfly* é possível enxergar as conexões de forma muito clara. É conveniente ser rotulado, por um tempo – de preferência quando você é jovem –, como um diretor de um gênero específico – no caso, o horror. Significava que eu poderia ter um público cativo, gente que veria os meus filmes. E o pessoal do marketing financiaria o filme porque ficaria mais fácil de vendê-lo. Um filme como *A Mosca*, por exemplo, eu considero bastante difícil se você pensar sobre o seu verdadeiro assunto: duas pessoas se apaixonam, depois uma delas fica doente, e a outra vai vendo-a morrer até ajudá-la a cometer suicídio. Do meu ponto de vista, assim é *A Mosca*. Mas se você tentar vendê-lo dessa maneira, ninguém vai comprar... Em parte você é protegido pelo gênero, mas a partir de certo momento já não cabe mais nele.

Alguma vez você deixou de incluir algo num filme por se autocensurar?

Não. Considero fundamental não ter nenhum tipo de autocensura. O que acontece com tantos artistas que vivem sob regimes totalitários é que muitas vezes passam a se policiar de forma a censurar a si mesmos – e então eles estão perdidos. Enquanto eles lutam, não. Mas, ao mesmo tempo, cada filme tem suas regras, que são criadas por mim ou pelo próprio filme. Você tem um filme que pode funcionar de forma que, por exemplo, não comporte uma morte muito violenta. Há uma diferença entre autocensura e bom senso. Há motivos para ter esses elementos no filme.

Você fez muita pesquisa antes de dirigir *eXistenZ*? Foi conhecer os jogos virtuais de verdade?

Fiz pesquisa suficiente para que o filme tivesse uma base técnica. Alguém me falou que algumas cenas do filme reproduzem exatamente as sensações de alguém que está jogando um RPG (Role Play Games, *jogos virtuais em que o usuário assume um personagem cujo destino é decidido por dados*). Mas parte disso é intuitivo, porque nunca passei muito tempo jogando, na verdade. Aprendi o suficiente para fazer do filme uma espécie de prolongamento dos jogos de computador. Mas o jogo, insisto, não é a questão central, e sim as várias camadas de realidade que vão se sobrepondo. Espero que, quando um personagem pergunta "você já pensou no mal que causou às pessoas distorcendo a realidade?", as pessoas não tomem isso literalmente como a "mensagem" do autor do filme. Ora, eu sou um cineasta; a pessoa que está "distorcendo a realidade" poderia ser eu... ▮

eXistenZ é o primeiro roteiro original de Cronenberg desde *Videodrome* (1982). "Se você pegar o roteiro de *Crash* (*acima*), por exemplo, que foi tirado de um livro, pode escalar um elenco totalmente diferente, conceber um visual absolutamente diverso. Seria o mesmo roteiro e outro filme", diz o diretor. "Tomo a maior parte das decisões enquanto ainda estou escrevendo o roteiro. Mas muita coisa vem ao longo da filmagem também. No caso de *eXistenZ*, uma das locações principais, a fazenda de manipulação genética, descrevi com muitos detalhes no roteiro, mas o cenário mudou quando encontrei a locação perfeita, muito diferente do prédio que eu tinha imaginado. Fazer um filme é um processo altamente complexo, em que o diretor está constantemente modificando e inventando coisas. Não há muita diferença entre os filmes totalmente escritos por mim e os que foram concebidos com base em material dos outros"

O Que e Quando

***eXistenZ*, novo filme de David Cronenberg. Com Jennifer Jason Leigh, Jude Law, Willem Dafoe, Sarah Polley e Ian Holm. Ainda sem previsão de estréia no Brasil. O Festival de Cannes, cujo júri será presidido por Cronenberg, ocorre de 12 a 23 deste mês. Outros filmes do diretor: *Stereo* (1968), *Crimes of the Future* (1970), *Shivers/The Paradise Murders/They Came from Within* (*Calafrios*, 1975), *Rabid* (*Enraivecida na Fúria do Sexo*, 1977), *The Brood* (*Os Filhos do Medo*, 1979), *Fast Company* (1979), *Scanners* (*Scanners, Sua Mente pode Destruir*, 1981), *Videodrome* (*Videodrome, A Síndrome do Vídeo*, 1982), *The Dead Zone* (*A Hora da Zona Morta*, 1983), *The Fly* (*A Mosca*, 1986, Oscar de Maquiagem), *Dead Ringers* (*Gêmeos, Mórbida Semelhança*, 1988), *The Naked Lunch* (*Mistérios e Paixões*, 1991), *M. Butterfly* (1993), *Crash* (*Crash, Estranhos Prazeres*, 1996)**

FOTO KEYSTONE

FOTO AVA V. GERLITZ/DIVULGAÇÃO

Abaixo, Willem Dafoe em *eXistenZ*. Realidade e ficção se misturam na história de uma mulher que tem um chip instalado no corpo. "Estamos sempre bagunçando com nossos corpos. Cicatrizes, tatuagens, maquiagem, cirurgia plástica, circuncisão... Nós não aceitamos: o transformamos", diz Cronenberg

Cronenberg em Cannes

O que significa ser presidente do júri do festival.

Por Ana Maria Bahiana, de Los Angeles

Cannes cuida dos seus. David Cronenberg, que sempre fez o papel de tropa de choque, com a missão expressa de acordar jurados e mídia eternamente *blasés*, passa agora – o festival ocorre de 12 a 13 deste mês – para o outro lado da vidraça. É uma espécie de prêmio por bons serviços prestados que, em anos recentes, bafejou duas outras crias de Cannes – Francis Ford Coppola (Palma de Ouro duas vezes, em 1974 e 1979, por, respectivamente, *A Conversação* e *Apocalipse Now*) e Martin Scorsese (Palma de Ouro em 1976 por *Taxi Driver*).

Um presidente de júri em Cannes pode ter modos que variam do sutil ao francamente truculento. Na primeira categoria poderíamos incluir Clint Eastwood, que, em 1994, comparecia religiosamente à sessão das 8h30, em geral prestigiada apenas pelos soldados mais rasos da imprensa. Palma de Ouro: *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino – não por acaso um filme que paga mais que um pequeno tributo ao Eastwood de Dirty Harry e que foi um favorito instantâneo dos soldados rasos da imprensa.

Outro sutil foi Martin Scorsese, com seu jeitão de padre aposentado, apaixonando-se por *A Vida É Bela*, no ano passado, enquanto Gilles Jacob fazia o possível e o impossível para que *A Eternidade e Um Dia*, do grego Theo Angelopoulos, fosse recompensado (o que acabou acontecendo). O próprio Scorsese foi o beneficiário de um truculento presidente de júri: Tennessee Williams. Em 1976, *Taxi Driver* tinha causado ira e repulsa entre os jurados, que o consideraram "uma orgia de violência". Mas o filme tinha dois fãs: o jurado Costa-Gavras e o gigante das letras americanas, que, nas palavras de um gargalhante Scorsese, usou "recursos bastante físicos" para mudar a opinião de seus comandados. Com seus óculos de metal, sua voz suave e aquilo que ele mesmo descreve como "índole clínica", Cronenberg deverá ser um presidente professoral, no máximo um déspota esclarecido. E é sempre bom lembrar: entre os prováveis contendores pela Palma estará *Felicia's Journey*, de Atom Egoyan, conterrâneo, rival e grande amigo... do presidente do júri.

Roteiro de um rei

Guilherme Fontes filma a biografia de Assis Chateaubriand – *Chatô, O Rei do Brasil* – e quer fazer de sua produtora o pilar de uma poderosa indústria

Por André Luiz Barros

Fotos exclusivas de Isabel Becker

Assis Chateaubriand sofre congestão dentro de um carro, perde a direção e bate violentamente contra um obstáculo — sua cabeça choca-se com o pára-brisa, manchando a cena de sangue. Aí começa um delirante flashback de sua vida. Essa cena, digna de um *thriller*, planejada para abrir *Chatô — O Rei do Brasil*, primeiro longa-metragem do ator Guilherme Fontes, 32 anos, nunca aconteceu com o próprio Chateaubriand. Em 1960, o jornalista e empresário sofreu uma trombose repentina — que o deixou inválido até a morte, anos depois — e não estava num carro. A infidelidade histórica é apenas uma das escolhas de Fontes, que hoje acumula as funções de diretor, roteirista, ator (ele fará uma ponta no próprio filme), produtor de ficções, documentários e minisséries (a idéia é terminar o ano com três longas-metragens prontos: *Chatô*, *Bellini e a Esfinge*, baseado no livro de Tony

Marco Ricca, que interpreta Chatô, na cena em que o seu personagem aparece preso. O ator fez regime para ganhar o biótipo encorpado do empresário

Bellotto, e *O Extraviado*, com roteiro e direção de João Emmanuel Carneiro, o mesmo de *Central do Brasil*) e empresário dono da Zoebra, um dos estúdios mais bem equipados da América Latina em mixagem e finalização de vídeos, desenhos e longas. Ele ainda aglutina em torno de seus projetos nomes como o diretor Francis Ford Coppola e o escritor Fernando Morais, autor da bem-sucedida biografia do dono dos Diários Associados e roteirista da série de documentários *500 Anos de Descobrimento*, da GFF Ltda. (Guilherme Fontes Filmes), que já ganhou versão em CD-ROM.

"Quando li a biografia, vi uma palestra do braço-direito de Coppola, Kim Aubrey, e, logo em seguida, conversei com o próprio Coppola, que é amigo da minha cunhada, em Napa Valley, tudo na mesma época. Fiquei doido. Ou melhor, abri uma sociedade anônima de capital aberto", diz Fontes. "Você sabe o que é o filme na indústria de audiovisual? Capital de giro. Produzir é coisa de empresário e economista, e dirigir, de engenheiro." À visão e linguagem financeiras atualizadas, ele alia um ritmo de trabalho que vara madrugadas, por semanas a fio. É quando comanda uma vasta equipe técnica, detalhes cênicos e de figurino da produção, o elenco – que tem Marco Ricca como protagonista e mais Andréa Beltrão, Letícia Sabatella, Paulo Betti, Luana Piovani e Zezé Polessa, entre outros, e até 600 figurantes, nas cenas mais populosas. Pode-se repetir sete vezes uma cena em que Chatô abre uma garrafa de champanhe com um facão pernambucano, só para que a espuma escorra da garrafa na pressão certa.

"Guilherme tem uma virtude de que me lembro mesmo quando estou com muita raiva dele: é um ator que podia estar desfrutando da celebridade de ser o bonitão da novela das oito, mas decidiu acordar às 7 da manhã, pegar uma pasta e correr atrás de dinheiro para financiar seus projetos", diz Fernando Morais, por telefone, de Paris, onde está iniciando a biografia de Antonio Carlos Magalhães. Os dois se conheceram no restaurante Plataforma, no Rio, onde Morais foi jantar com o produtor Luiz Carlos Barreto, depois da noite de autógrafos de *Chatô*. Em outra mesa estavam Fontes, a atriz Cláudia Abreu, sua mulher na época, e os amigos Malu Mader e Tony Bellotto. A certa altura, Guilherme foi à mesa do escritor e disse: "Minha mulher queria um autógrafo, mas está com vergonha de pedir". Aproveitou para pedir a Morais que não fechasse a venda dos direitos do livro com Barreto, porque estava muito interessado. No dia seguinte, Fontes chegou a São Paulo antes de Morais e, encontrando-o, soube que Barreto não tinha acenado com nada de concreto. "O dono de uma estação de televisão me propôs transformar o livro em minissérie, mas vendi para o Guilherme, acreditei mais no entusiasmo dele. Me pagou com dois cheques, um assinado por ele, e o outro, por uma financeira. Esse último é que estava sem fundos. Eu disse que tinha me arrependido, mas ele logo resolveu o problema", diz Morais.

Antes do nome de João Emmanuel Carneiro, o do americano Mathew Robbins, indicado por Coppola, foi cogitado para assinar o roteiro de *Chatô*. O gaúcho Carlos Gerbase já esmiuçara o livro de 732 págs., cena por cena. Robbins, que veio ao Brasil ver locações, mexeu nesse material bruto e fez uma versão do roteiro, mas foi a dupla Emmanuel e Guilherme Fontes (acima) que assinou a versão final. Abaixo, Letícia Sabatella

Se, na direção, o *one-man-film* Guilherme Fontes ("Em certo momento senti que este filme tinha de ser todo feito por mim", diz ele) tentou sem sucesso entregar o comando a Coppola e dividi-lo numa co-direção com o cineasta Murilo Salles, de *Como Nascem os Anjos*, acabando por assumi-la, o roteiro tem a participação e o acabamento competentes de João Emmanuel Carneiro, de *Central do Brasil*. A quatro mãos com Guilherme, João Emmanuel criou uma história narrada em três planos: o Chatô vítima do acidente, que delira num leito de hospital, sua história linear, embora não fiel aos fatos, e um tribunal em forma de programa de auditório em que as mulheres da vida de Chatô julgam seus atos passados, festivamente.

O Que e Quando

Chatô – O Rei do Brasil, de Guilherme Fontes. Com Marco Ricca, Andréa Beltrão, Letícia Sabatella, Paulo Betti, Luana Piovani e Zezé Polessa. Roteiro de João Emmanuel Carneiro e Guilherme Fontes. Patrocínio: BR Distribuidora, Citibank, Volkswagen, Transbrasil, Credicard e Telefônica. Estréia prevista para novembro

Fontes gastou US$ 11,5 milhões no total do projeto, incluídos aí sete capítulos do documentário-minissérie que passou na GNT e foi vendido em bancas de jornal. "Queria ter gastado mais, para ter o melhor a oferecer." Suas várias ambições podem ser resumidas numa vontade: construir uma fábrica de cinema no Brasil, assim como quem faz uma de copos, ou de aviões. "O cinema precisa cuidar de sua base industrial, de seu parque, como qualquer fábrica de copos. Precisa de infra-estrutura, de formação de profissionais, como qualquer empresa. Nosso conceito é dividir uma fábrica de filmes em cinco partes: pesquisa, pré-produção, filmagem, finalização e distribuição." A GFF Ltda. e a ZB (Zoebra) Facility, ambas pertencentes a Guilherme e sócios, já cuidam integralmente, a custo baixo, das quatro primeiras fases, sendo o estúdio da ZB comparável aos de Los Angeles, com supervisão direta da firma de Coppola, a Zoetrope. Ali já foram finalizados filmes como *Zoando na TV*, com Angélica, e *Orfeu*, de Cacá Diegues. "Vamos mandar nossos videodocumentários por mala direta. Quero me meter em distribuição", diz Fontes, que, depois de várias tentativas, conseguiu falar com o empresário Luís Severiano Ribeiro durante poucos minutos. "Ele tem uma idéia clara do que dá certo: sexo e ação. Entendo sua lógica. Distribuição é marketing, é ver os aposentados contando dinheiro na roleta para ver se dá para o ingresso."

O filme estréia no dia 21 de novembro, por escolha do produtor-ator-diretor, que marcou a data para poder tirar férias. Na verdade, são quatro anos de trabalho ininterrupto, depois de um financiamento da Finep (Financiadora de Estudos e Projetos) de R$ 2,5 milhões, em 1995. "Conversei com o Sérgio Motta, na época, e em nossos vídeos há uma homenagem ao ministro", diz Guilherme. A partir desse início, uma série de projetos realizados e veiculados gerou possibilidade de novos financiamentos, de lucros para reinvestimento e, ao que parece, do surgimento de uma fábrica de filmes como uma de aviões de grande capacidade de vôo.

Acima e abaixo, Marco Ricca em dois momentos do filme; à direita, Paulo Betti como Getúlio Vargas

Resnais, a guerra e Josephine Baker

Aos 75 anos, o diretor de filmes introspectivos e lentos surpreende com *Conhecemos a Canção*, uma história divertida. Por Violeta Weinschelbaum

Primeira cena, em 1944: em um quartel nazista, se discute o destino de Paris. O oficial incumbido decide não destruir a cidade. Em sua pose envaidecida e férrea se dispõe a expor suas razões: da sua boca sai a voz – nada férrea certamente – de Josephine Baker cantando "Eu tenho dois amores, meu país e Paris". O público cai na risada.

Em 1977, uma guia de turismo, Camille, aponta a rua Rivoli, cenário da cena anterior. A figura de Alain Resnais está ligada a todo um movimento, a nouvelle vague, ao cinema experimental dos anos 50 e 60, a filmes como *Hiroshima Mon Amour* (1959) ou *O Ano Passado em Mariembad* (1961). Por isso mesmo, é fácil associá-lo com um cinema lento, não pensado para divertir. Nesse contexto, *Conhecemos a Canção* parece destoar. Mesmo assim, é fácil rebater a primeira hipótese: Resnais continua fazendo o mesmo de sempre: experimenta.

Alain Resnais (acima, à direita) marcou a nouvelle vague com *O Ano Passado em Mariembad* (acima), com Delphine Seyrig

Esse filme que o diretor rodou aos 75 anos é, antes de tudo, divertido. No cartaz da película, uma Torre Eiffel onde se seguram os personagens, como dependurados, parece querer dizer que essa torre é um eixo em torno do qual giram suas vidas, um pilar que sustenta a cidade. É uma boa metáfora da construção da fita: uma grande idéia que só pode ser sustentada pela inteligência de um grande cineasta. *Conhecemos a Canção*: nós, os espectadores; eles, os personagens. Seria seguramente reducionista dizer desse filme que se trata de uma comédia musical. Não é, sem dúvida, mas não é fácil que esse rótulo não se cole a um gênero quase esquecido, em desuso. Woody Allen fez um primeiro gesto de resgate com *Todos Dizem Eu Te Amo*; hoje Resnais transforma o gênero com a distância real do tempo e a distância figurada da ironia. Os personagens não cantam com suas próprias vozes, não se expressam todo o tempo cantando nem o fazem como um aparte teatral; as canções se entremeiam nos diálogos com uma continuidade surpreendente. Essa surpresa reside nas vozes dos mais famosos cantores da língua francesa e suas canções mais tradicionais e reconhecíveis. Aznavour, Delon, France Gall, Dalida, Gainsbourg. Que regozijo dos franceses que, além de rir, como é inevitável, gozaram esse jogo de reconhecimento (de quem é essa canção?). Arditi canta com a voz de Edith Piaf ou de Delon, os sexos não importam, a única justificativa é a continuidade temática, o trabalho impecável do cruzamento entre os diálogos e os textos das canções. Só uma privilegiada para o ouvido atento: Jane Birkin tem um papel absolutamente secundário, mas é a única que canta com a própria voz (ainda que mais jovem, a que acompanhava, faz anos, Serge Gainsbourg). As atuações são de um elenco acostumado a trabalhar com o mesmo diretor: claras e coerentes. André Dussollier compõe um personagem de uma tal simpatia que se quer cantar com ele e ajudá-lo a conquistar Camille, a guia turística que abre o filme e defende uma maneira de construir um cenário. Paris, como em uma visita guiada, desfila para as câmeras suas partes mais belas.

Ficha Técnica

Conhecemos a Canção (1997)
Diretor: Alain Resnais
Roteiro: Jean-Pierre Bacri e Agnès Jaoui
Elenco: Jane Birkin, Pierre Arditi, Sabine Azéma, Jean-Pierre Bacri, André Dussollier, Agnès Jaoui, Lambert Wilson
Produção: Bruno Pésery, Michel Seydoux, Ruth Waldburger
Música original: Bruno Fontaine
Montagem: Hervé de Luze

FOTO SIPA PRESS

Barulho para Inocentes

Conclusão possível de uma pesquisa do *Los Angeles Times*: Hollywood faz filmes para um público cada vez menos exigente nos Estados Unidos e no exterior

Quem vai ao cinema? Não é uma pergunta trivial: num país em que o cinema é indústria, quem — no sentido de faixa etária, composição étnica e sexual, valores morais/religiosos, poder aquisitivo — ainda se dá ao trabalho de sair de casa, achar lugar para estacionar, pagar ingresso e sentar-se por duas ou mais horas na sala escura é quem, em última análise, tem o poder de determinar o que será visto na tela, no momento em que as luzes se apagarem. É a regra de uma cultura de vendas: o consumidor é quem manda, o freguês tem sempre razão.

Só conheço dois países em que o cinema é, de fato e completamente, uma indústria: os Estados Unidos e a Índia. A Índia produz duas vezes mais filmes que os Estados Unidos, mas preocupa-se exclusivamente com o mercado interno, que é vasto e fiel o suficiente para não provocar auto-indagações. Restam os Estados Unidos, que, por exercerem sua musculatura industrial há mais tempo e com mais eficiência, acabam determinando o tom, o timbre, os parâmetros do que acaba chegando às telas de todo o mundo. Não é, portanto, um exercício lógico exagerado supor que o perfil do consumidor norte-americano determina o que acabamos por ver nas telas dos nossos cinemas — e em nossas casas, também, via televisão e vídeo.

Faço esse preâmbulo para falar da inquietação com que li os resultados de uma longa pesquisa produzida pelo *Los Angeles Times*. Em resumo, a pesquisa diz algo simples: ninguém vai mais ao cinema nos Estados Unidos. Ou melhor: quase ninguém. Vão ao cinema meros 36% da população americana, com uma predominância maciça de jovens entre 18 e 29 anos. Olhando esse espelho por outro lado, a pesquisa diz que 64% dos americanos não vão ao cinema. Mais: 61% do primeiro grupo não havia visto nenhum dos cinco filmes indicados para o Oscar deste ano, e 99% haviam visto apenas um.

O que isso quer dizer? Que Hollywood não está mais fazendo filmes para os americanos? Essa é uma teoria compartilhada por pessoas tão díspares quanto a diretora Nora Ephron (*Sintonia de Amor*, *Mens@gem para Você*) e o presidente da Fox, Bill Mechanic. Ambos culpam a ascensão dos mercados internacionais por alguns dos males mais óbvios da indústria: a estupidificação dos filmes e a extrema insalubridade fiscal de seus orçamentos.

Ephron garante que não se fazem mais filmes com bons roteiros porque eles não seriam compreendidos por adolescentes dos países pobres, que preferem ver cenas de ação com muitas explosões e pouco diálogo. Mechanic vê no voraz consumo de celebridades hollywoodianas pelos ávidos fãs das províncias a força por trás da louca escalada inflacionária dos cachês de astros como Mel Gibson e Harrison Ford.

Mens@gem para Você (com Meg Ryan, acima): filme que, segundo acredita a própria diretora, Nora Ephron, faz parte de uma safra concebida e produzida para chegar não exatamente ao consumidor norte-americano médio, mas a adolescentes de outros países, um público que prefere ver cenas de ação, explosões, perseguição de carros e poucos ou inexistentes diálogos a tramas elaboradas. Ephron, como o presidente da Fox, Bill Mechanic, culpa a ascensão dos mercados internacionais pela estupidificação dos filmes

FOTO DIVULGAÇÃO

Se isso for verdade, esse poder a distância outorgado pelos mercados internacionais está criando um outro paradoxo — uma influência sem voz ativa do consumidor distante e invisível, que gera filmes produzidos segundo um padrão amorfo criado por uma mistura perversa de estereótipos e repetição. Se não for — ou se for verdade de apenas parcial —, então estamos sendo obrigados a consumir maciçamente filmes criados para atender ao gosto do americano médio entre 18 e 29 anos.

Não sei qual das duas hipóteses é mais inquietante. Mas há sempre uma luz: se Hollywood, essa grande máquina de produção e exportação, não sabe bem para quem está fazendo seus filmes, há uma possibilidade real que outros, ao redor do mundo, possam responder a essa pergunta por ela.

Diamantes em São Paulo

A técnica e a psicologia do cinema polonês ganham mostra no Centro Cultural

O vento do Vístula, o rio de Varsóvia, chega ao Centro Cultural São Paulo com a *Semana do Cinema Polonês*, um dos melhores do mundo desde os primeiros Andrzej Wajda (*Kanal* e *Cinzas e Diamantes*) ou *Faca na Água*, estréia de Polanski. Esses artistas conseguem aliar alta qualidade técnica a uma especial capacidade de tratar da política pelo ângulo psicológico. Para conferir, é só comparecer à Sala Lima Barreto do CCSP e ver: *O Relicário dos Grandes Desejos*, de Slawomir Krynski (legendado em inglês), *Ao Banco*, de Juliusz Machulski, *Amador*, de Krysztof Kieslowski, *A Evasão do Cinema Liberdade*, de Wojciech Marczewski, e *Camuflagem*, de Krysztof Zanussi, todos legendados em espanhol. De 4 a 16 deste mês. Gratuito. Informações pelo tel. 011/ 277-3611 (r. 279). – JEFFERSON DEL RIOS.

Crônica dos Incidentes Amorosos, de Andrzej Wajda

Sotaque sessentista

Paulo Cezar Saraceni filmará *Gula*, de Verissimo, com linguagem política

Enquanto acompanha o lançamento de *O Viajante*, Paulo Cezar Saraceni se prepara para começar a filmar, em setembro, *Gula – O Clube dos Anjos*, baseado no romance homônimo de Luis Fernando Verissimo. "Vai ser difícil. Não é uma história de muita ação, mas Saraceni tem um ótimo currículo", diz Verissimo. O diretor explica a sua estratégia: "A gula será um pecado social. Ao lado do consumismo desenfreado, vou mostrar a fome de Serra Leoa, de Angola... O cenário vai ser a Barra da Tijuca". Vinda de quem esteve no movimento do cinema novo, na década de 60, a idéia de transformar o pecado ancestral num mote político não chega a parecer estranha. Para o papel de Mara, "adorada e desejada por todo o grupo", Saraceni quer Vera Fischer. Sílvia Bandeira e Ana Maria Nascimento e Silva – mulher do cineasta, que assina a produção de *O Viajante* – vão viver as outras mulheres. Daniel, personagem principal do livro, será Marco Nanini. – DENISE LOPES

Verissimo: pecado social

Ele achou a beleza

Raoul Ruiz filma *Em Busca do Tempo Perdido* com a eterna Catherine Deneuve

Num ano dedicado ao bicentenário do nascimento de Balzac na França, Proust não foi esquecido. O Festival de Cannes, neste mês (*ver reportagem nesta edição*), lança *Temps Retrouvé*, baseado na última das sete partes da epopéia *Em Busca do Tempo Perdido*. O filme, dirigido pelo chileno Raoul Ruiz – conselheiro cinematográfico de Salvador Allende que teve trajetória internacional depois de exilado, com obras como *L'Hypothèse du Tableau Volé* –, exibe um elenco de estrelas como Catherine Deneuve, John Malkovitch e Emmanuelle Béart. – FERNANDO EICHENBERG, de Paris

Deneuve: no Festival de Cannes

Brown 2

Mais polêmica à vista para Hugh Grant

Depois de produções malsucedidas e do episódio Divine Brown, Hugh Grant ressurge em *Notting Hill*, de Roger Michell, a continuação de *Quatro Casamentos e Um Funeral*. Ele vive um intelectual inglês ordinário que se apaixona pela mais famosa atriz de Hollywood (Julia Roberts). A crítica está apostando na comédia romântica como grande sucesso de bilheteria. Não sem causar controvérsia: a trama se passa quase toda no cultuado bairro que lhe empresta o nome, habitado por intelectuais e originalmente um reduto afro-caribenho. Mas não há negros em *Notting Hill*. – MARIANA BARBOSA, de Londres

FOTOS DIVULGAÇÃO / EDUARDO SIMÕES / PRENSA TRÊS

O MESMO E SEMPRE MELHOR

Em *Paixão Perdida*, Walter Hugo Khouri põe o melhor cinema a serviço de gente que não cabe em manual de sociologia

Por Reinaldo Azevedo

Toda crítica deveria revelar seus preconceitos, e esta tem os seus, diferenciando-se pela pequenina ousadia de revelá-los. Opiniões sobre cinema, livros, artes em geral parecem ditadas ao ouvido do crítico pelos deuses, como se todas as outras verdades entrassem imediatamente em colapso tão logo pronunciada uma opinião. Assim, a análise que se vai fazer aqui do filme *Paixão Perdida*, o mais recente lançamento de Walter Hugo Khouri, sai da pena de alguém que considera que o sociologismo é o túmulo da arte e que a intenção de passar mensagens politicamente corretas ou moralizantes para o público elide, mas sempre revela, uma forma de totalitarismo. E o preconceito enunciado se fecha com a convicção de que não cabe à arte se não se interessar por homens tomados individualmente, dado que neste indivíduo – e aí está a construção do artista – devem estar presentes, se for o caso, as contradições e pulsões de tempos, eras, períodos.

Khouri, o quase lendário diretor de *Noite Vazia* (1964), se lança, com *Paixão Perdida*, à procura de sempre, assim traduzida na boca de Marcelo, o já famoso alter ego de uma extensa filmografia: "Existe alguma outra coisa, imponderável, sentida, profunda, que eu nunca experimentei". O período, reconheça-se, caminha na área limítrofe entre a obviedade e a revelação. A busca desse imponderável, com personagens real e metaforicamente enclausurados, é a marca característica de um cineasta que, sem favor, é dono de uma obra que jamais perdeu seu rumo. Colhido pelo cinema novo, continuou, como definiu com graça o jornalista Xico Sá nesta **BRAVO!**, fiel a seu "jiló existencialista": não concedeu com aquela discurseira infernal que pretendia ditar os rumos do Brasil (Deus nos livre de cineastas que querem ditar os rumos do Brasil!...). Quando a pornochanchada dos anos 70 mimetizou, com matéria-prima ordinária, o biscoito fino de seu erotismo, nem por isso se dedicou a temas "inteligentes" ou saiu por aí rejeitando parentescos.

Neste *Paixão Perdida*, Marcelinho (Fausto Carmona), em catatonia depois da morte da mãe, começa a sair de sua inanição existencial ao receber os cuidados da nova babá, Anna (Mylla Christie – excelente, creiam!), o que desperta o desejo do pai, Marcelo (Antonio Fagundes), pela moça. O chefe da família só é quem é porque é absoluta e resolutamente fiel ao que é: um devorador da própria cria. Ele anuncia sua divisa: "Ninguém me impede de fazer nada. Eu faço o que quero, como quero, quando quero". É a sentença de alguém confessadamente sem limites, provedor material da casa, mas um parasita moral, cuja potência decorre da seiva que sua prepotência contrabandeia da vida dos que o cercam.

Bem, o que se segue é uma delicada trama de relações perigosas, revelada pelo melhor cinema, em que o tempo histórico, o espaço e as pessoas que há fora dessa cela existencial não têm nenhuma importância. A câmera de Khouri não se abre então senão para associações, metáforas e revelações que denunciam que, sim!, o outro existe, mas o inferno mora é dentro de cada um.

A busca do imponderável, claro!, permanece inconclusa. Um bom fim para a saga de Marcelo – fica a dica para Khouri – seria o surgimento de um filho ignorado, prudentemente protegido pela mãe, que se levantasse do passado para castrar o pai, como Saturno fez com Urano. Do sangue do pai mutilado nasceram Vênus e as Fúrias – o amor e a punição. Marcelo merece esse descanso.

Opiniões sobre o Brasil são só o que passa. Khouri vai ficar.

Mylla Christie e o garoto Fausto Carmona: delicada trama de relações perigosas, revelada pelo melhor cinema, em que o tempo histórico, o espaço e as pessoas que há fora dessa cela existencial não têm a menor importância

Paixão Perdida, novo filme de Walter Hugo Khouri. Roteiro de Walter Hugo Khouri. Com Antonio Fagundes, Mylla Christie e Fausto Carmona. Em cartaz

FOTO FLEXA CHAVIER/DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Maio na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**Ainda Loucos** (*Still Crazy*, Grã-Bretanha, 1998), 1h36. Comédia.	O experiente Brian Gibson (responsável pela biografia cinematográfica de Tina Turner e, para a televisão, de Josephine Baker).	**Bill Nighy** (*foto*), vindo do teatro shakespeariano, mais Stephen Rea, Billy Connolly, o músico **Jimmy Nail** (*foto*), Juliet Aubrey e o comediante Bill Connely.	Diário de bordo de uma banda – a fictícia Strange Fruit, integrada por Nighy, Rea e Nail – que, não tendo alcançado o sucesso 20 anos atrás, decide dar a si mesma uma segunda chance quando, provavelmente, já é tarde demais.	Para rir e se comover – em doses iguais e quase sempre simultâneas – com os absurdos, os exageros e a intensa desconexão com a realidade de um estilo de vida que parece estranho demais para ter sido verdadeiro (mas foi).	Nas pequenas piadas visuais – da dinâmica corporal de Nighy ao seu casaco de pele tingido de verde-hortelã –, que contam tudo sobre o universo dos personagens. E na trilha musical produzida por Gary Kemp (ex-Spandau Ballet), composta por Mick Jones (ex-Foreigner) – um brilhante pastiche do rock-lamê da metade final dos 70.	"*Ainda Loucos* é aquilo que poucos filmes de rock conseguem ser: humano. Não é o tipo de filme que vai matar o espectador de rir – suas ambições são modestas, mas muito fáceis de ser compartilhadas." (*The Boston Globe*)
NO BRASIL	**Outras Histórias** (Brasil, 1998). Drama.	O jornalista Pedro Bial, conhecido como apresentador do *Fantástico*, na Rede Globo, estréia na direção.	Paulo José, Marieta Severo, Giulia Gam, Walderez de Barros, Cacá Carvalho, **Antônio Calloni** (*foto*) e outros.	Cinco contos do livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa, viram histórias entrelaçadas ocorridas num mesmo povoado.	A fotografia de José Guerra e o ritmo das cenas fazem do filme um válido exercício de cinema de arte. A poética, difícil e densa linguagem pseudo-interiorana criada por Rosa pontua as cenas, nem sempre de forma poética.	Na atuação de Paulo José, que tem a qualidade costumeira, e na trilha sonora a cargo do grupo instrumental mineiro Uakti.	"Há, sem dúvida, ao longo de todo o filme, uma nítida preocupação com a fidelidade ao universo de Rosa – na linguagem, no ritmo (sem pressa), no sertão, nas cores e, sobretudo, na atmosfera de fantasia, de magia, do escritor." (Helena Salem, *O Estado de São Paulo*)
NO BRASIL	**Little Voice** (Grã-Bretanha, 1998), 1h39. Musical.	Mark Herman, um especialista em comédias de costumes passadas em pequenas cidades inglesas (*Brassed Off*).	**Jane Horrocks** (*foto*), que criou a personagem no palco; mais Brenda Blethyn, Michael Caine e Ewan McGregor.	Numa cidadezinha do norte da Inglaterra vivem a extravagante viúva Mari (Blethyn) e sua filha (Horrocks), apelidada Little Voice (pequena voz) por conta de uma timidez absoluta. Little Voice, contudo, tem um talento raro: é capaz de imitar com perfeição as vozes de todas as divas da canção.	Sobretudo por Jane Horrocks, para quem o personagem foi expressamente criado e que dá um show de interpretação dramática e musical.	No clima de "baixaria colorida e calmo desespero" (palavras de Herman) da vida na cidade do interior capturada nos menores detalhes por esta tragicomédia intimista.	"*Little Voice* gira em torno da encantadora idéia de que atrás das aparências mais tímidas pode existir uma diva da canção. E esta não é uma trapaça – o filme nasceu de uma peça criada especialmente para a insuspeita Jane Horrocks, e ela é capaz de produzir sons fabulosos de verdade." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**Forças do Destino** (*Forces of Nature*, EUA, 1999), 1h42. Comédia romântica.	Bronwen Hughes, que vem de comerciais, videoclipes e filme infantil (*The Adventures of Harriet the Spy*).	**Ben Affleck**, **Sandra Bullock** (*foto*), Maura Tierney, Blythe Danner, Steve Zahn.	A caminho do seu próprio casamento, um jovem advogado de Nova York (Affleck) é continuamente desviado de seu destino por acidentes e desastres naturais na tempestuosa companhia de uma certa Sarah (Bullock).	Para fãs de Bullock e Affleck, um prato cheio. Para os menos entusiasmados, uma atualização bem empacotada e digestiva das "comédias malucas" dos anos 40 e 50.	No visual. Treinada nos comerciais, Hughes diverte-se em recriar tufões, ciclones e granizo e tratá-los como pequenas coreografias de luz e cor.	"Existe uma decência fundamental no cerne de *Forces of Nature*, que, em última análise, vai de encontro ao espírito anárquico da comédia maluca. Mas isso torna seus personagens mais atraentes, ainda que mais sossegados." (*The Boston Globe*)
NO BRASIL	**EdTV** (EUA, 1999), 2h. Comédia.	Ron Howard, voltando à terra firme da comédia depois do espaço sideral de *Apollo 13*.	**Mathew McConnaughey** (*foto*), Jenna Elfman, **Woody Harrelson** (*foto*), Ellen DeGeneres, Rob Reiner.	Uma executiva de produção (DeGeneres) resolve pôr no ar a vida diária de um sujeito comum (McConnaughey). Depois do surto de celebridade, o acontecimento ameaça destruir a vida pessoal do novo astro. *Remake* do filme francês *Louis XIX: Roi Des Ondes*, de Michel Poulette.	Terceira abordagem recente da profunda e eventualmente catastrófica relação entre mídia e realidade – depois de *Truman Show* e *Pleasantville*. Se o primeiro era irônico, e o segundo, lírico, este *EdTV* joga para a arquibancada, em busca da comédia rasgada.	O elenco do segundo escalão é uma delícia – Sally Kirkland, Martin Landau, Dennis Hopper, Elizabeth Hurley. E lembre-se de que Howard começou como ator-prodígio da televisão e, literalmente, cresceu diante das lentes das câmeras – como seu personagem.	"Nesta sátira bem-humorada e enganosamente simples, Ron Howard coloca um espelho diante de um mundo governado por voyeurismo e ilusões de fama. Onde uma exclamação – 'Ele é bonitinho!' – pode levar ao estrelato instantâneo e livros são escritos por gente que nunca leu." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**Nas Profundezas do Mar sem Fim** (*The Deep End of the Ocean*, EUA, 1999), 1h45. Drama.	O belga naturalizado americano Ulu Grosbard, formado no cinema independente (*Georgia*).	**Michelle Pfeiffer** (*foto*), Treat Williams, Whoopi Goldberg, Ryan Merriman.	Mãe devotada e fotógrafa eventual, Beth (Pfeiffer) literalmente perde o filho de 3 anos num hotel. Nove anos depois, um adolescente (Merriman) bate na porta da família – seria ele o mesmo menino seqüestrado tanto tempo atrás? Baseado no best seller de Jacquelyn Mitchard.	Em geral, os filmes-choradeira são guardados para o final do ano, mas este tem o requinte cruel de se apresentar em pleno mês das mães – como catarse, imbatível. Mas Grosbard tem a contenção necessária para fugir do melodrama.	Em Michelle Pfeiffer – como evitar? – esforçando-se para ser comum, sofrida.	"Grosbard dá ao filme um ritmo simples e determinado, de modo que as cenas parecem uma série de cartões-postais, cada qual ilustrando uma fase dos tormentos da família. Apenas quando o filme tenta resolver facilmente as questões complexas que levanta é que ele parece assoberbado pela situação." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**Tango** (Espanha/Argentina, 1998). Drama.	Carlos Saura, um dos nomes mais importantes do cinema espanhol contemporâneo.	**Miguel Ángel Solá** (*foto*), Cecília Novarova, **Mia Maestro** (*foto*).	Mario Suárez, um dançarino de tango com pouco mais de 40 anos, dirige um documentário que deverá ser um filme definitivo sobre tango. O produtor envolve a ex-mulher de Suárez no filme, que acaba por se impregnar de referências autobiográficas.	Carlos Saura é autor de filmes que se tornaram clássicos como *Cria Cuervos* (1976) e *Bodas de Sangue* (1981). *Tango*, apesar das críticas negativas, foi indicado ao Oscar de Filme Estrangeiro deste ano e ganhou o prêmio de fotografia em Cannes.	Em toda a plástica do filme – na beleza cênica e coreográfica. E na premiada fotografia, naturalmente.	"É um belo filme no filão coreográfico descoberto por Saura desde que seu cinema perdeu o eixo antifranquista. E insípido. Em suas imagens, a beleza se basta para excluir a reflexão." (Leon Cakoff, *Folha de S. Paulo*)
NO EXTERIOR	**Mostra Corpos Imaginários** De 18 a 23. Centro Cultural São Paulo.	Ugo Giorgetti é o diretor de **Boleiros** (*foto*); Wim Wenders, de *Cadernos de Notas sobre Roupas e Cidades*; Kenneth Brannagh, de *Henrique V*.	Jandir Ferrari e Carolina Ferraz estão em *Alma Corsária*, de Carlos Reichenbach; Kenneth Brannagh e Derek Jacobi, em *Henrique V*; Perry Salles e Denise Fraga participam de *O Efeito Ilha*, de Luiz Alberto Pereira.	A mostra exibe filmes cuja temática tenha relação com "a reinvenção do corpo humano". Também haverá palestras e debates sobre o assunto.	Pelos filmes, independentemente da proposta dos organizadores (CCSP e Instituto Goethe). Discussões estéticas podem se tornar enfadonhas; obras de arte bem construídas, não.	Em *Boleiros*, de Ugo Giorgetti, raro exemplo de competência técnica e capacidade narrativa no cinema brasileiro.	"O conjunto de sua obra deixa claro que seu cinema é uma afirmação furiosa das virtudes mais essenciais a toda grande arte – a desolação, a celebração do grandioso, um senso oblíquo de recuperação ética, o sarcasmo e uma afeição inabalável pelo efêmero." (Sérgio Augusto de Andrade sobre Ugo Giorgetti, diretor de *Boleiros*, em **BRAVO!**)
NO EXTERIOR	**The Matrix** (EUA, 1999), 1h55. Ficção científica.	Os irmãos Larry e Andy Wachowski, dois ex-alunos da Universidade de Chicago cujo único filme foi o *nouveau-noir Bound*.	**Keanu Reeves** (*foto*), voltando ao filme de ação; mais Larry Fishburne, **Carrie-Ann Moss** (*foto*), Joe Pantoliano.	Um *expert* em computadores (Reeves) começa a receber mensagens misteriosas e místicas em sua tela – ele seria o Escolhido, o único ser capaz de desmantelar uma intrincada conspiração de superinteligências artificiais que, de um futuro dois séculos na frente, está manipulando toda a realidade à nossa volta.	Em primeiro lugar, pelos efeitos mais *cool* já colocados na tela desde que os dinossauros voltaram a ser estrelas de cinema. Em segundo, por uma refrescante lufada de idéias não exatamente novas, mas brilhantemente recicladas, buscando recolocar o futuro na dimensão do próximo século.	Quantas referências a outros filmes você consegue pescar? Alguns: *2001, Uma Odisséia no Espaço*, *Scanners*, *O Exterminador do Futuro*, *Alien*, *O Oitavo Passageiro*, *Blade Runner*. Mais filmes de ação de Hong Kong e quase toda a obra de William Gibson.	"Com um visual suficiente para sustentar um constante clima de surpresa, *The Matrix* faz uso particularmente feliz de estranhos efeitos de luz, mudanças-relâmpago de cenários virtuais e espetaculares cenas de artes marciais." (*The New York Times*)
NO EXTERIOR	**Analyze This** (EUA, 1999), 1h50. Comédia.	O ex-comediante Harold Ramis (da série de televisão *Saturday Night Live*, *Os Caça-Fantasmas*), tornado diretor de sucesso com *Groundhog Day*.	**Robert De Niro**, **Billy Crystal** (*foto*).	Poderoso chefão mafioso (De Niro) sujeito a ataques de pânico e crises de insegurança contrata um psicanalista (Crystal) em tempo integral para tentar resolver seu impasse pessoal e profissional.	O tema não é novo – estava no delicioso e pouco visto *Point Blank* e é um dos trunfos do atual sucesso da televisão americana, o seriado *The Sopranos* –, mas, com dois bons atores ao volante, a viagem é um prazer.	Em De Niro fazendo de brincadeira um papel que já fez tantas vezes a sério.	"*Analyze This* tem um título engraçado, uma premissa ainda mais engraçada e uma escola de elenco inspirada, capaz de fazer você se dobrar de rir apenas de olhar o cartaz. Pense no filme como uma oferta que você não pode recusar." (*The New York Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) Com Redação

Milton solta a voz em *Crooner*

Em seu novo CD, o cantor recupera a condição de maior intérprete da MPB contemporânea e diz ser dono de cordas vocais de um garoto de 18 anos

Por André Luiz Barros
Fotos Cafi/Warner

Milton Nascimento, agora de volta ao topo da MPB, depois de empreender a "travessia" de volta a Minas

Há algum tempo Milton Nascimento, 56 anos, vem refazendo o caminho que o levou bem longe da pequena Três Pontas, no interior de Minas Gerais, onde se formou na vida e na música esse carioca de nascimento, tornado mineiro com 1 ano de idade. Para quem aprendeu a ler partitura sozinho ainda criança, chegou aos palcos europeus e americanos como uma voz a ser ouvida e já foi classificado como portador do "estilo Milton", a viagem de volta é longa, intimista e apurada. Há cinco anos, Milton enfurnou-se numa fazenda mineira para gravar *Angelus*, só percebendo depois que compusera o itinerário de sua vida, da primeira à última canção.

Há dois anos, visitou Alfenas e outras cidades-contas do rosário mineiro procurando a batucada típica de Minas para gravar *Nascimento* (1997). A última parada na viagem do mais perfeito intérprete masculino da música brasileira contemporânea é a sua própria gestação artística: os tempos de *crooner* em Minas, nos anos 50 e 60, quando treinou voz e sensibilidade para o que viria depois. *Milton Nascimento Crooner*, seu novo disco (WEA), é o retrato do menino do grupo juvenil Luar de Prata, que imitava os Platters entoando *Only You*. Menino que cresceu e entendeu a bossa nova, e hoje canta *Mas Que Nada*, de Jorge BenJor, em homenagem aos ídolos do Tamba Trio. Cresceu tanto que incorpora com a mesma justeza vocal boleros como *Aqueles Olhos Verdes* e sucessos modernos como *Certas Coisas* (Lulu Santos e Nelson Motta). Todas essas canções estão no CD, e mais sambas-canções como *Se Alguém Telefonar* (Alcyr Pires Vermelho e Jair Amorim) e *Castigo* (Dolores Duran), mais bolero (*Frenesi*), sambas (*Rosa Maria*), baladas (*O-o-oh Child*) e as contemporâneas *Eu Não Sei Dançar*, sucesso de Marina, e *Resposta*.

Há também a primeira composição, esquecida até que a viagem ao coração mineiro a ressuscitou: *Barulho de Trem*, bem sofisticada para um menino-compositor. O cantor, que prefere viver em bando musical desde os tempos dos W's Boys, banda que liderava com o então acordeonista Wagner Tiso, convidou o mesmo Tiso, com quem não trabalhava havia 14 anos, para desbastar do total de cem músicas apenas o que coubesse no CD. Tiso é o arranjador do disco, e a produção é de Guto Graça Mello, que incorpora coros e orquestras de violinos ao clima geral de baile. Antes de voar de novo para shows na Europa, Milton concedeu esta entrevista a **BRAVO!**.

BRAVO!: Quando começou sua paixão pela voz do cantor?

Milton Nascimento: Em Três Pontas, ainda bem pequenininho, eu não gostava de vozes masculinas, só das femininas. Para mim, as mulheres cantavam com a alma, e os homens queriam mostrar que tinham voz. Como eu cantava fino, ficava superfeliz. Então, comecei a mudar de voz e tive medo de perder o coração do canto. Mas, por sorte, mudei rápido, sem altos e baixos de adolescente. Um dia, ouvi Ray Charles em *Stella by Starlight* no rádio e lavei minha alma. Pensei: "Ufa, homem pode cantar também!". Comecei a prestar atenção em Frank Sinatra, Agostinho dos Santos e outros. O prefeito de Três Pontas, Paulo Loures, promovia acontecimentos musicais na cidade, shows de astros da Rádio Nacional. Certa vez, Ângela Maria deu um show lá, e, no dia seguinte, uma multidão foi ao aeroporto se despedir dela. A pista era inclinada, e o avião nunca que aparecia voando. Até que surge a Ângela toda desmantelada, a pé: não havia quem fizesse o avião decolar. No dia seguinte, ela fez show na praça e foi jantar na casa de um tio meu. Eu já tinha minha sanfoninha e fiz uma serenata para ela. Passei uma boa noite sem dormir (*Risos*).

Foi a época do primeiro grupo, o Luar de Prata, não?

No primeiro ensaio, o Wagner apareceu com um acordeão para me emprestar. Eu disse: "Não vou tocar isso, tenho medo da tua mãe", pois a mãe dele era famosa na cidade por ser brava. Então, o Wagner, não me emprestando o acordeão, entrou para o grupo. Na verdade, ele fingiu tudo: queria era se aproximar de mim. No Luar de Prata a gente tocava Celly Campelo, Elvis Presley e muito The Platters, *Only You*, essas coisas.

E o primeiro contato como *crooner* com os bailes da vida noturna?

Aos 14 anos, a boate do Automóvel Clube chamou a mim e ao Wagner para animarmos a noite. A gente recebia, mas nada de contrato. O repertório mudou: a primeira música que cantei num palco noturno foi *Promessa*, de Custódio Mesquita e Evaldo Rui, que a Ângela tinha gravado otimamente. Cantava à noite e estudava no ginásio às 8 da manhã.

O disco *Crooner* traz sua primeira composição, *Barulho de Trem*, que é bastante elaborada para ter sido criada por um menino. É dessa época?

Eu tinha 16 anos e a achava uma besteira. Não gostava de compor, sempre gostei de cantar música dos outros. A gente gravou um disco independente, e, quando descobriam essa gravação, eu morria de vergonha. Neste ano, quando começamos a pensar no disco, resolvi ouvi-la e falei: "Ué, essa música não é ruim, não!".

Vai longe o tempo em que o cantor (abaixo), ainda menino, fez um professor de canto chorar de emoção. Interrogado sobre se espera manter intocada a limpidez de sua voz, responde: "Espero, careço e preciso". É o testemunho de que Milton Nascimento existe por sua voz e só por ela pretende existir

Naquela época você já sabia ler partitura?

Tenho uma relação tão próxima com a música que aprendi a ler música sem ter feito curso nenhum e sempre fui muito bom de solfejo. No colégio, nessa época, tinha as aulas de canto orfeônico, que o Villa-Lobos criou. Queria tanto que isso continuasse: você vai aos Estados Unidos, e tem aula de música em toda escola. Com 10, 11 anos, estudei no Rio. Teve um ano em que fui reprovado em canto nesse colégio no bairro da Tijuca, mas, como as notas em outras disciplinas eram muito altas, marcaram uma outra prova de canto, uma segunda época. Na hora, percebi que o professor estava pronto para tapar os ouvidos assim que eu abrisse a boca. Só que, quando comecei a cantar, o cara caiu em pranto (*Risos*).

Como foi a travessia para Belo Horizonte?

Chegamos a Belo Horizonte e arrumamos de tocar numa boate bem japonesinha, a Fuji-Yama. Para minha total surpresa, certa noite o produtor de um programa de bossa nova e jazz, famoso na cidade, apareceu na boate e nos convidou. Eu disse: "De jeito nenhum. Quem somos nós para tocar com aquele povo?". Ele disse: "O grupo do programa não vai nesse sábado, vocês vão sozinhos". Lábia, pura lábia... A gente chegou, e estava todo mundo lá. Só que eles adoraram, e a gente foi fazer show na boate Berimbau, com o Berimbau Trio, Wagner no piano, Paulinho Braga na bateria, e eu no contrabaixo. Isso foi um grande pulo. Modéstia à parte, éramos muito bons.

Era mais ou menos como um Tamba Trio?

O maior susto em matéria de música que tomei na vida foi o Tamba Trio. Eu estava chegando de Três Pontas e me seguraram na porta da casa do Wagner. De repente, abriram a porta e fui ouvindo a batida incrível de *Mas Que Nada*. Não acreditei que aquilo estava acontecendo! Foi a mãe do Wagner que comprou o disco porque viu a capa e achou que "os meninos" iam gostar. O Tamba era muita coisa para aquela época.

A bossa nova então foi uma influência desde sempre?

Quando ela surgiu, nos deslumbramos. Eu, Wagner e uma amiga íamos para a frente do rádio, e eu tirava a melodia, o Wagner, a harmonia, e ela, as letras. Só um mês depois se ouvia a mesma música de novo, e podíamos conferir se estava certo. Só que o rádio era tão ruim que não dava para tirar a harmonia, a gente inventava, e não tinha nada a ver com a forma correta. Foi o que deu um empurrão quando chegamos a Belo Horizonte. Nosso contratante disse: "Olha, não muda, não, porque o diferencial de vocês é esse".

E o Milton compositor, como nasceu?

A gente estava no Berimbau Trio, e um rapazinho ia sempre nos ver. Era o Márcio Borges. Um dia, me sentia esquisito, não sabia por quê, e fiquei pensativo na calçada. Ele me perguntou o que eu tinha, pois viu que eu estava diferente. "Estou sentindo uma coisa aqui dentro, não sei o que é, porque está tudo bem: dinheiro não tenho mas também não me importo, o grupo está bem...". Aí ele disse: "Você está precisando é compor". E eu: "Você está louco, não sou compositor". E ele: "Escuta aqui, presta atenção nos arranjos que você faz para as músicas que você canta". Ele ficou tentando me convencer, mas nada. Até que fomos ver *Jules et Jim* (de *François Truffaut*) no cinema. Entramos às 2 da tarde e saímos às 8 da noite. Na porta do cinema, eu disse: "É, depois disso aí que eu vi, tenho realmente de fazer alguma coisa na vida". Então fomos direto para o quarto dele e começamos a trabalhar. Fizemos de uma sentada só *Novena*, *Gira Girou* e *Crença*.

Como nasceu a idéia de fazer a viagem de volta ao *crooner* Milton Nascimento?

Esse disco não é solto no mundo. Ao gravar o *Angelus*, fui para uma fazenda em Minas e, só quando gravamos, notei que o disco era um passeio pela minha vida. Começava na primeira música, *Seis Horas da Tarde*, que fiz antes de saber que nasci às 6. Fiquei bobo. Cada música me lembrava uma pessoa, época, lugar, ou então coisas que eu tinha feito ou que devia ter feito e não fiz, o que me levou de volta a Minas. Fui a Alfenas, a Três Pontas e outras cidades, e o que eu não tinha feito consertei. Levei o disco a sério: resolvi tudo que estava pen-

Carioca de nascimento, mineiro por adoção desde o primeiro ano de vida, Milton Nascimento nunca estudou canto, mas lê partitura desde criança. A vocação para *crooner*, título de seu mais recente CD, foi desenvolvida, de fato, nos "bailes da vida" do interior de Minas, o que ele chegou a cantar em uma de suas músicas. Em seu novo disco, prefere cantar canções de outros compositores, embora tenha decidido incluir a sua primeira música, *Barulho de Trem*, feita quando tinha apenas 16 anos: "Eu a achava uma besteira. Neste ano, quando começamos a pensar no disco, resolvi ouvi-la e falei: 'Ué, essa música não é ruim, não!' ". Do grupo de Minas, responsável por sua formação estética e afetiva, Milton foi quem viu com mais entusiasmo a emergência dos Beatles, que ele misturou no mesmo cadinho em que se juntavam as influências da bossa nova, do bolero, das baladas e dos sambas-canções. Sem o compromisso de carregar uma bandeira estética, pôde, afinal, se dedicar àquilo que o distinguia e o fazia único entre seus pares: o canto

dente, as lembranças boas, revivi. Nesse clima bastante Minas, um dia, estava em Belo Horizonte com amigos e disse: "Vou fazer um disco com as batidas de Minas". Sempre se fala nas batidas do Rio de Janeiro, da Bahia, do Nordeste e nunca nas de Minas, que são muitas e lindas. Daí nasceu o *Nascimento*, que virou o ao vivo *Tambores de Minas*. Esses tambores são uma coisa muito forte, então, depois desse disco, eu estava sem saber para onde ir. Até que o Faustão me convidou para o programa dele e, depois de cantar *Nos Bailes da Vida*, perguntou: "Mas o que você cantava nesses bailes?". O pessoal do grupo começou a sugerir e cantei *Frenesi*. Cantei *Only You* e imitamos o Ray Conniff com *Bésame Mucho*. Quando acabou, eu e a Marilene Gondim, minha produtora-executiva, olhamos um para a cara do outro e dissemos: "É isso o que faltava para completar a trilogia!". Falei: "Quero o Wagner, isso faz parte das nossas vidas".

Você tem a mesma relação com o canto que havia na época dos bailes?

A mesma coisa. Tive problemas como *crooner*: eu era um bom cantor e um *crooner* mais ou menos, pois encasquetava que não cantava certas músicas e não havia chefe de conjunto que me fizesse cantar. Uma vez, fui expulso de um grupo por não cantar *El Reloj*, sucesso de bailes na época, mas de que eu não gostava. Era o conjunto do Hélvius Vilela. Mas ele jura até hoje que não fez isso. Fez sim! (*Risos*).

Como esse *crooner* que atacava de Tom e Vinicius e se aproximou do pessoal do jazz em Belo Horizonte se converteu aos Beatles na época do Clube da Esquina?

Márcio Borges sempre diz que eu tinha uma visão mais ampla do que os outros. Lembro que, quando surgiram os Beatles, todo mundo franziu a testa, dizendo que eram simplórios. Lembro que fui o único mais velho a ir com o Lô Borges, que tinha 16 anos, assistir a *Os Reis do Iê-Iê-Iê*, o filme dos Beatles. Eu vivia no meio musical dos craques instrumentistas, mas não deixava de ficar de olho nas coisas mais populares.

Milton Nascimento (abaixo), ganhador do Grammy no ano passado na categoria World Music, é um dos artistas brasileiros mais conhecidos e reverenciados no exterior. Já cantou com figuras tão distintas do mundo pop como Maurice White, líder do grupo Earth, Wind & Fire, e Wayne Shorter. Sua mais recente conquista é a cantora islandesa Björk, que diz adorar a lendária *Travessia*

Os críticos achavam as composições do grupo mineiro complicadas demais, elitistas. Mas você nunca abandonou o lado simples, não é?

Os críticos achavam isso, mas, nos shows em ginásios do interior, nunca houve menos de 5 mil pessoas, todo mundo cantando comigo. Falavam de Villa-Lobos, e o que o Villa criou foi baseado na música mais autêntica do povo, declaradamente; não foi nada escondido e é lindo, eu adoro. Há alguns anos eu estava numa piscina, em Los Angeles, e o Maurice White, líder do grupo soul-disco Earth, Wind & Fire, se aproximou e disse que fazia tempo que queria me agradecer porque foi por minha causa que ele criou o grupo dele. Disse que ouviu aqueles falsetes e efeitos de voz que eu fiz quando gravei com o Wayne Shorter (*disco* Native Dancer, *de 1975*) e gostou tanto que, depois disso, pôs anúncios em jornais procurando cantores. Agora a Björk, que faz uma música totalmente diferente, adora *Travessia*. A dobradinha com Wayne Shorter nasceu porque a gente estava com o show do Clube da Esquina em Copacabana quando o Weather Report veio tocar no Teatro Municipal, no Centro do Rio. Eles queriam tanto me ver que encurtaram o show e puseram um carro na porta para sair e ver nosso show. Quando vi o Wayne no meu show, quase que eu caio. Ele me convidou para fazer o disco e perguntou se eu queria levar alguém do Brasil. Chamei o Robertinho Silva e o Wagner Tiso. Ao chegar lá, estavam o pianista Herbie Hancock e o baixista Stanley Clark, o engenheiro de som era o produtor do The Band, grupo do Bob Dylan, e o produtor do disco era o Jim Price, produtor dos Rolling Stones. Foi uma festa!

Como você encara a preservação da voz?

A grande escola foi o baile. Eu cantava tanto, chegava a sete shows por semana. Para preservar a voz, não há técnica. Há poucos anos, fazendo uma turnê pelo mundo, depois de seis meses de estrada, muito ar condicionado, fumaça de cigarro, idas e vindas de aviões, aeroportos e hotéis, senti um problema na garganta. Procurei um especialista chinês, famoso em Nova York, o doutor Pin Tan Lin, que tratou do presidente Kennedy, da Jaqueline Onassis, do Frank Sinatra, da Elizabeth Taylor, etc. Fiquei preocupado e fui lá. Ele me examinou e disse que era apenas cansaço na garganta. No dia seguinte, foi ao meu show e, no final, me perguntou: "Escuta, desde quando você canta com essa intensidade?". Respondi: "Desde os 11, 12 anos". Ele me olhou assustado e disse: "É incrível, porque, no exame, vi que você tem as cordas vocais de um garoto de 18 anos!". Agora, todo ano eu volto lá para ele dizer a mesma coisa (*Risos*).

Você acha que vai sempre cantar assim?

Espero, careço e preciso. ■

Mistura Fina

Milton canta músicas que compõem seu repertório de influências. Por Jairo Severiano

Em 1981, Milton Nascimento compôs com Fernando Brant uma canção, *Nos Bailes da Vida*, inspirada em seus tempos de *crooner* do início de sua carreira: "Foi nos bailes da vida ou num bar em troca de pão/ que muita gente boa pôs o pé na profissão/ de tocar um instrumento e de cantar/ não importando se quem pagou quis ouvir...". Agora, ele revive essa época em seu novo disco, realizando o sonho de fazer apenas o de que mais gosta: cantar. Na verdade, à exceção de *Barulho de Trem*, sua primeira composição, todo o repertório do CD é de música alheia, apresentando relembranças do que cantou nos bailes da vida, ao lado de novas canções que, por certo, escolheria se retornasse à antiga atividade.

O melhor é que as canções que constituem essa eclética seleção ganham na primorosa interpretação do cantor um aspecto renovado, bem ao seu estilo inconfundível. Entre os clássicos, sobressai *Aqueles Olhos Verdes*, que Milton aprendeu com a mãe. Lançada em 1929 pelo cubano Nilo Menéndez, essa composição é considerada um marco na história do bolero moderno. Também famoso é o bolero *Frenesi* (Alberto Domínguez), sucesso no Brasil em 1946, com Francisco Alves. Mas é a música brasileira que predomina no repertório, como os sambas *Rosa Maria*, de Aníbal e Edem Silva, lançado por Gilberto Alves para o Carnaval de 1948, interpretado com a participação de Os Cariocas, o sucesso de Jorge Benjor *Mas Que Nada* (1963) e *Lamento no Morro*, da trilha do *Orfeu Negro*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Há ainda os sambas-canções *Castigo* (Dolores Duran) e *Se Alguém Telefonar* (A. P. Vermelho e Jair Amorim), obrigatórios no currículo dos *crooners* da época. Também romântico, meio bossa nova, é o samba *Lágrima Flor*, de Billy Blanco. Já nas canções mais recentes, destacam-se faixas como *Resposta* (dos roqueiros Nando Reis e Samuel Rosa), *Eu Não Sei Dançar* (Alvin L.) e *Certas Coisas* (Lulu Santos e Nelson Motta), esta com o suporte de grande orquestra. Há ainda os sucessos internacionais *Beat It* (Michael Jackson) e *O-o-oh Child* (Stan Vincent).

Milton, o crooner (acima): cantar só pelo prazer

Gravado no Blue Studios, no Rio, e no estúdio Air Lyndhurst, em Londres, o CD reuniu um excelente grupo de instrumentistas, entre os quais Marco Pereira, Victor Biglione, Milton Guedes, Vitor Santos, Alberto Continentino, Luís Alves, sob a direção musical de Wagner Tiso, que também assinou os arranjos. A programação de teclados é de Márcio Lomiranda. Além de todos os méritos enumerados, o disco ainda oferece a oportunidade de se conhecer o *crooner* Milton Nascimento, o que é um achado para os seus admiradores.

O vôo sem volta de Madame Butterfly

A mais conhecida ópera de Puccini, que opõe o amor genuíno ao amor instrumental, é encenada neste mês em São Paulo e em Manaus. Por Lauro Machado Coelho

À esquerda, o figurino de Butterfly do Teatro alla Scala de Milão; acima, Rosetta Pampanini como Cio-Cio San

Onde e Quando

Madame Butterfly.
Encenadora: Carla Camurati; regência e direção musical: Isaac Karabtchevsky; dia 4, Teatro Municipal de São Paulo, pça. Ramos, s/nº, tel. 011/222-8698.
De 17 a 23 de maio, Teatro Alfa Real, rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, tels. 011/5693-4000 e 0800-55-8191

Uma vez mais a japonesinha Cio-Cio San vive, nos palcos brasileiros, a sua história de amor e morte. Por coincidência, *Madame Butterfly*, a sexta ópera de Giacomo Puccini, estará sendo apresentada duas vezes na mesma época: em 30 de abril e 2 de maio em Manaus, dando início ao 3º Festival Amazonas de Ópera, e a partir do dia 4 de maio em São Paulo. O Teatro Municipal da cidade assiste à estréia de uma montagem que depois segue para o Teatro Alfa Real, onde permanece do dia 17 ao dia 23. A montagem paulista está a cargo da cineasta Carla Camurati — autora de uma versão filmada da *Serva Padrona*, de Pergolesi, lançada recentemente —, e a de Manaus tem direção e cenários de William Pereira.

Embora tomem pontos de partida diferentes — William quer situar sua *Butterfly* na atualidade; Carla prefere dar-lhe uma moldura atemporal, "quase como se fosse uma lenda" —, os dois diretores parecem querer chegar ao mesmo ponto: a idéia básica de que a história da gueixa adolescente que se apaixona por um marinheiro americano e não percebe estar sendo usada para uma sórdida transação machista funciona como uma trágica fábula da perda de identidade que não depende de uma época determinada. E nem mesmo de uma demasiada dependência da ambientação oriental, pois, curiosamente, ao descrever seu projeto de montagem, os dois diretores falam em "encenação limpa, que evite o tratado de *japonerie*" (William) e "visão mais crua e simples, sem as estilizações habituais" (Carla).

A ambos o que parece mais importante é o mergulho no drama pessoal da personagem que Illica e Giacosa, os libretistas de Puccini, foram buscar na peça de David Belasco: a adolescente que, por amor, renuncia à sua própria identidade cultural — aceita até ser amaldiçoada pelo tio bonzo por ter abjurado a fé de seus antepassados —,

sem se dar conta de que está sendo apenas um joguete nas mãos de um alcoviteiro inescrupuloso (Goro) e de um ocidental (Pinkerton) que, segundo William, "está apenas fazendo turismo sexual no Japão". É por isso que, em seu espetáculo de Manaus, ele quer conduzir o primeiro ato "como uma grande farsa, um casamento de mentirinha" que condenará Butterfly, no ato seguinte, a estar presa na arapuca a que o amor a condenou: "O cenário dará então a idéia de uma embalagem, como se Butterfly, que é tratada por Goro como uma mera mercadoria, estivesse dentro de uma caixa. Até mesmo porque, quando Pinkerton não se interessa mais por ela, Goro está pronto a vendê-la de novo ao príncipe Yamadori".

Noutro ponto os dois encenadores parecem coincidir: na visão do suicídio de Butterfly,

As duas montagens de *Madame Butterfly* no Brasil emprestam um sentido novo ao suicídio de Cio-Cio Sam; a morte da personagem principal é vista pelos encenadores como o retorno trágico da personagem às suas raízes culturais. Em Manaus, Cio-Cio Sam será vivida pela soprano brasileira Eliana Coelho (de vermelho); em São Paulo, a sueca Guitta-Maria Sjöberg (de preto) alterna-se no papel com Eiko Senda e com a japonesa Yoko Watanabe. À esquerda, o figurino do Teatro alla Scala de Milão, para Suzuki, que será vivido em São Paulo por Céline Imbert

Onde e Quando

Festival Amazonas de Ópera. De 30 de abril a 18 de maio, no Teatro Amazonas, praça São Sebastião, s/nº, Manaus, tel. 092/622-1880. *Madame Butterfly*, encenada por William Pereira, com regência de Luiz Fernando Malheiro, será apresentada no dia 2 de maio. A programação do festival inclui a ópera *intermezzo Pimpinone*, de Georg Phillipp Telemann, e *L'Elisir d'Amore*, de Gaetano Donizetti. Entre os recitais, Mariana Salles (violino) e Laís de Souza Brasil (piano) prestam uma homenagem ao compositor e maestro Cláudio Santoro

no final da ópera, não como uma forma de redenção ou de punição, mas de doloroso reencontro com a identidade perdida – sob a forma do punhal que pertenceu a seu pai e que, no passado, ele usara para preservar a honra dele. E na idéia de que é diante de Pinkerton que Cio-Cio San deve realizar o ritual do *sepukku*. Ambos acreditam que ele deve estar presente, no momento em que Butterfly completa, matando-se, um processo de imolação que, na verdade, teve início quando ela foi vendida "por 999 anos", num contrato que poderia ser anulado a qualquer momento se assim o desejasse o marido-comprador.

No momento em que falaram a **BRAVO!**, os dois diretores estavam em fases diferentes de seu trabalho. William Pereira, já em Manaus, dava início ao processo de ensaios em que colabora estreitamente com o maestro Luís Fernando Malheiro, com quem afirma ter "absoluta identidade de pontos de vista" – "algo de essencial", diz, "para que haja perfeita sintonia entre a realização cênica e a musical". William dirige um elenco que tem, no papel-título, Eliane Coelho, a cantora brasileira que é uma das grandes estrelas do elenco estável da Ópera de Viena – e obteve, em 1998, enorme sucesso na Ópera de Sófia (Bulgária), cantando a *Maria Tudor* de Carlos Gomes (um espetáculo que também foi regido por Malheiro e produzido por Cleber Papa e Rosana Caramaschi, da São Paulo ImagemData, os responsáveis pela organização do 3º Festival Amazonas de Ópera). Ao lado de Eliane, estarão Juremir Vieira – do elenco estável da Ópera de Saint-Gallen, na Suíça – e também Laura Santos-Bartoli (Suzuki), Inácio di Nonno (o cônsul Sharpless) e Mauro Wrona (Goro).

Carla Camurati ainda estava no Rio, terminando, com Renato Theobaldo, o cenógrafo, testes de materiais para a encenação: não só fazendas – organza, seda e algodão – como também papéis, "pois, para contar a história desse amor de papel, baseado num 'contrato de mentirinha', estamos tentando adaptar, aos elementos cênicos, a técnica japonesa do origami". Carla ainda tem dúvidas: "Não sabemos como vão funcionar, em grande escala, maquetes que testamos em tamanhos pequenos".

Carla alertou para o fato de que, naquela altura, os detalhes de concepção de que falava ainda estavam sujeitos a modificações e ajustes a partir do início dos ensaios no Municipal de São Paulo. Mas ela adiantou a **BRAVO!** o que considera alguns pontos fortes do espetáculo: "Os efeitos de luz, que terão importância muito grande, o trabalho com as máscaras de teatro nô, muito bonitas, que pretendo fazer o coro usar, os quimonos de um desenho muito especial que Ciça Modesto, a figurinista, está desenvolvendo, o uso das imagens de céu e mar que faremos na famosa cena do coro a *bocca chiusa*, quando Butterfly passa a noite esperando por Pinkerton, cujo navio chegou ao porto, e até mesmo algumas idéias que só terei condição de testar quando as colocar no palco".

Ela se refere ao uso da bandeira americana que fará, no segundo ato, como um símbolo da renúncia de Cio-Cio San à sua própria cultura para adotar os usos e costumes do homem que ama. E ao projeto de utilizar os acordes de introdução da ópera para uma espécie de prólogo: um *flash forward* com o qual mostrará, antes de a história começar, e com imagens extremamente rápidas, as reações das personagens à morte da gueixa – o que dará à ópera a estrutura de um círculo que se fecha.

Em São Paulo, *Madame Butterfly* será regida pelo maestro Isaac Karabtchevsky e terá, no papel-título, a cantora japonesa Yoko Watanabe revezando-se com a sueca Guita-Maria Sjöberg. Também Juremir Vieira e Marcelo Vanucci dividem o papel de Pinkerton. Suzuki, em participação especial, será Céline Imbert. E o elenco conta ainda com Luiz Orefice (Sharpless) e Sérgio Weintraub (Goro). ▮

Calidez Siberiana

A soprano Galina Gortchakova é a estrela do mês da programação dos Patronos do Teatro Municipal de São Paulo

Por Irineu Franco Perpétuo

A voz mais cálida da Sibéria é a atração da série *Patronos do Teatro Municipal de São Paulo* nos dias 4 e 6. Em um ano centrado nas divas do canto lírico (já tivemos a norte-americana Deborah Voigt, em março, e ainda ouviremos a megastar italiana Mirella Freni, em agosto), é a vez de Galina Gortchakova, soprano lírico *spinto* de 35 anos.

Nascida na cidade siberiana de Novokuznetsk e radicada em São Petersburgo, Gortchakova já deveria ter soltado a voz no Municipal de São Paulo em setembro do ano passado, mas acabou sendo substituída pelas coloraturas da coreana Sumi Jo. Agora, está confirmadíssima para duas apresentações com a Orquestra Sinfônica Municipal, regida por Kamal Khan (que dirigiu a orquestra no ano passado, no concerto do barítono Juan Pons com a soprano June Anderson). O programa traz trechos das óperas *Pikovaia Dama* (*A Dama de Espadas*), de Tchaikovsky, *La Forza del Destino* e *Il Trovatore*, de Verdi, *Manon Lescaut* e *Tosca*, de Puccini.

Gortchakova (acima) estará em SP: na programação, Tchaikovsky, Verdi e Puccini

De todo esse repertório, o que mais está em alta é a ópera de Tchaikovsky. Gortchakova acaba de cantar o papel de Lisa ao lado do tenor Plácido Domingo no Metropolitan de Nova York, em récitas que foram gravadas em vídeo para posterior lançamento comercial pela Philips; e, ainda ao lado de Domingo, cantou trechos da mesma *Pikovaia Dama* no último dia 23, no Reino Unido, em concerto, homenageando o aniversário da rainha Elizabeth (preço do ingresso individual: £5 mil).

O vídeo da Philips vem se juntar a uma já numerosa discografia, que inclui um CD de árias russas e italianas, trechos da *Tosca*, um disco de canções com a pianista Larissa Guerghieva, dois itens de Verdi – *La Forza del Destino* e *Don Carlo* – e uma grande série de óperas russas: *O Príncipe Igor*, de Borodin, *Ruslan e Liudmila*, de Glinka, *O Anjo de Fogo*, de Prokofiev, *A Donzela de Pskov*, de Rimski-Korsakov, e *Iolanta*, de Tchaikovsky.

Isto porque, a exemplo do casal formado pela meio-soprano Olga Borodina e pelo barítono Dmitri Hvorostovski – que deram recital memorável no Municipal de São Paulo, em 1997 –, Galina Gortchakova é uma das novas vozes russas que, nos últimos dez anos, foram reveladas ao mundo por aquele que é hoje um dos mais respeitados regentes de ópera do planeta: Valeri Guerguiev.

Guerguiev assumiu a direção do Teatro Kirov (hoje também chamado de Mariinski), de São Petersburgo, em 1988 – tempos da perestroika, a reforma econômica implantada por Mikhail Gorbatchov na então URSS.

Tendo de lidar com o brusco escasseamento de subsídios em uma companhia que sempre havia sido financiada pelo Estado, Guerguiev não hesitou: fazendo constantes turnês internacionais e lançando, pela Philips, gravações aclamadas pela crítica do mundo todo, o regente acabou projetando não só a si mesmo, como uma constelação de cantores, cuja estrela máxima é esta Galina Gortchakova que traz ao Brasil sua voz grande e expressiva, com aquele amor pelo *legato* tão característico da escola russa.

Ligação direta no tempo

Nova tecnologia traz, com qualidade de gravação moderna, Rachmaninoff executando ao piano peças de Bach a Tchaikovsky

Rachmaninoff (à dir., em desenho de Leonid Pasternak, de 1916) tem interpretações antigas recuperadas em CD (acima)

A Window in Time (Uma Janela no Tempo), CD do selo Telarc com interpretações de peças breves de Chopin, Tchaikovsky, Schubert, Bach, Beethoven e outros por ninguém menos do que Sergei Rachmaninoff (1873-1943), tem um título mais do que apropriado. Este novo CD – que se segue ao enorme sucesso do anterior na mesma série, com peças de Rachmaninoff executadas pelo próprio – é o resultado de uma técnica revolucionária que combina a alta-fidelidade das gravações digitais atuais com as características do original. Aqui, diferentemente do que ocorre nas inúmeras reedições de grandes registros históricos feitos com remasterizações – de maior ou menor sucesso – de antigas gravações em 78 rpm ou de LPs, os engenheiros de som tomaram como base rolos musicais da década de 30. Esses rolos de papel eram gravados pelos pianistas e utilizados para movimentar sofisticados pianos de reprodução pneumáticos, e Rachmaninoff continuou a gravar neste meio mesmo depois de ter dado início aos registros em disco para o selo Victor. Negligenciados por décadas a fio, os rolos originais de Rachmaninoff foram usados por Wayne Stahnke para criar impressões digitalizadas de altíssima precisão, e estes foram inseridos num computador que aciona eletronicamente um piano Bösendorfer. O resultado, aplaudido pela crítica na Europa e nos Estados Unidos, é surpreendente e de certa forma traz Rachmaninoff de volta à vida, sem chiados nem distorções, como se ele mesmo tivesse gravado o CD num estúdio de última geração. – LUIS S. KRAUSZ

Dissonâncias

Mitsuko Uchida, que vem gravando os concertos para piano de Beethoven, interpreta neste CD da Philips os de números 1 e 2, ao lado de Kurt Sanderling e da Orquestra da Rádio Bávara. Se o maestro se põe na grande tradição orquestral de Bruno Walter, a solista dá ênfase ao tom mozartiano dessas obras da juventude de Beethoven – exceto nas ultra-românticas *cadenzas* originais, compostas mais de uma década depois dos concertos. Aqui ela faz um uso dos pedais que seria impossível na época do compositor, como se mostrasse o enorme caminho percorrido pelo mestre na música do Ocidente. – LSK

Sob medida

Aos 66 anos, Walter Alfaiate lança seu primeiro CD, *Olha Aí* (selo Alma), mas samba ele faz desde os 14. Nascido em Botafogo, berço de bambas, ele já foi cantado pelo amigo Paulinho da Viola (*A.M.O.R.* e outras), por Elza Soares (*Sorri de Mim*) e João Nogueira. Agora é ele quem canta, e bem, com vozeirão de ex-*crooner*. A produção do sapiente Rildo Hora e o grupo de instrumentistas fazem de *Olha Aí* ouro puro. De sabedoria sambística como *Cuidado, Teu Orgulho Ainda te Mata* a sambas cômicos como *Sacode Carola*, o CD é uma daquelas surpresas que demoram a se repetir. – ANDRÉ LUIZ BARROS

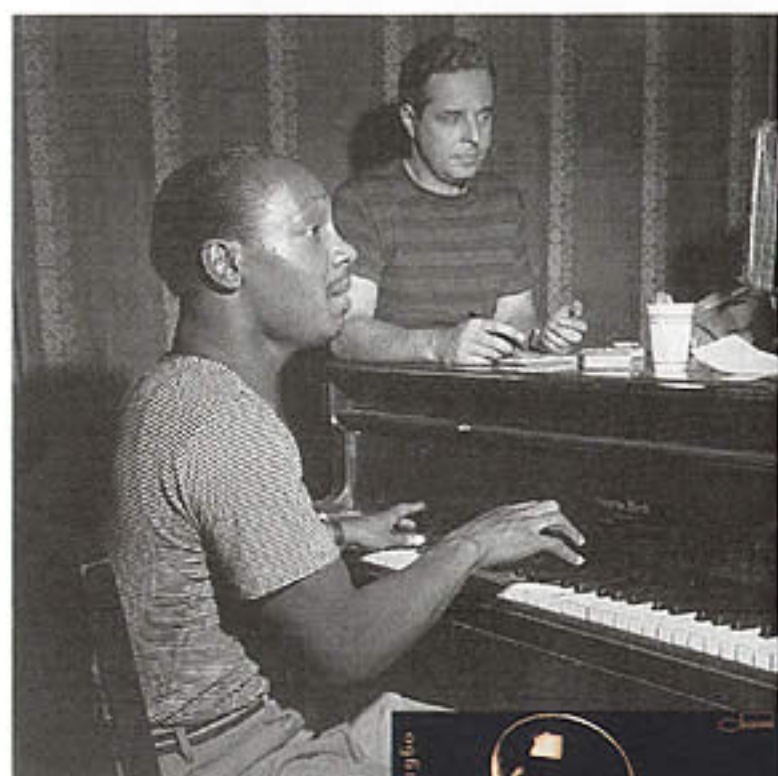
Cartão-postal

O encontro em Roma, no verão de 1988, de Cecilia Bartoli e Bryn Terfel resultou neste CD brilhante da Decca. Inspirados pelo clima e pela cidade, eles interpretam, ao lado de Myun Wung Chung e da Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, calorosos números de óperas de Mozart, Rossini e Donizetti. As leituras, sempre carregadas com o bom humor que convém a essas peças de tom cômico, mostram por que a dupla brilha no cenário operístico mundial: suas vozes são não só as de grandes músicos, mas também as de atores que põem a interpretação de seus papéis acima de qualquer virtuosismo. – LSK

Rap livre

Piveti conseguiu quebrar as algemas. Depois de três anos preso por roubo, lança um disco singular ao lado de Branco, ex-companheiro do grupo Pavilhão 9. *Elos da Vida* é um sopro de renovação no rap nacional. Produzido por Mark Simmons, o mesmo do primeiro CD dos Racionais MCs, deixa de lado velhos ranços discursivos e sonoros e flerta sem preconceito com o soul, o funk e, quem diria, até com a dance music. O melhor: a língua do sobrevivente Piveti está ainda mais afiada, e os versos de Branco, cheios de saudável autocrítica. – ANTONIO PRADA

O acervo de um gênero

O selo Blue Note lança estojo com sete álbuns duplos para comemorar 60 anos de dedicação ao jazz

Acima, Tadd Dameron (piano) e Alfred Lion, da Blue Note. À direita, CD da série comemorativa de 60 anos

A edição de um luxuoso estojo de sete álbuns duplos, com belo encarte fotográfico, comemora os 60 anos do selo de jazz Blue Note. A história começou quando Alfred Lion levou os pianistas de boogie woogie Albert Ammons e Meade Lux Lewis para um estúdio, em 1939, e a Blue Note, tendo como sócio Francis Wolff, nasceu oficialmente. O fonograma BN-2, de 6 de janeiro de 1939, abre o primeiro álbum, que cobre o período 1939-55. Aí, surpresas como Ammons tocando *Boogie Woogie Stomp*; a obra-prima de Sidney Bechet ao sax-soprano, *Summertime*; o nascente rhythm & blues em *Tiny's Boogie Woogie* com o grupo de Tiny Grimes. Do segundo CD em diante, surge a Blue Note consagrada nos anos 50 e 60, com o bebop (Bud Powell, Monk, Roach), o funky, a vanguarda e o hard bop. Em *The Jazz Message* (1955-1960), brilham o baterista Art Blakey e seus Jazz Messengers. Entre os ungidos, Horace Silver, Clifford Brown e John Coltrane, e especialmente Cannonbal Adderley e Miles Davis. Em *Organ and Soul* (1956-1967), a vez é do rei do Hammond, Jimmy Smith, rodeado de nomes como Lou Donaldson, Wayne Shorter e Herbie Hancock. Em *Hard Bop and Beyond* (1963-1967), tenoristas como Dexter Gordon e Joe Henderson, o trompetista Freddie Hubbard, e pianistas como Silver e McCoy Tyner. *The Avant Garde* (1963-1967) mostra a face mais radical da BN, com o free de Ornette Coleman, Cecil Taylor e Eric Dolphy. Um único duplo cobre o período 1978-98, em que a BN foi vendida para a Liberty e depois para a EMI. Em *The New Era*, Joe Lovano, a pianista brasileira Eliane Elias, Stanley Jordan, os cantores Bobby McFerrin e Cassandra Wilson. Por fim, *Now as Then*, é o elenco aqui-e-agora relendo clássicos. – JOÃO MARCOS COELHO

Terra à vista

O CD da Orquestra Popular de Câmara, com a participação de Naná Vasconcelos, Benjamin Taubkin, Toninho Ferragutti e outros, traz arranjos e recriações do universo musical brasileiro e composições novas. São peças vocais e instrumentais ecléticas do ponto de vista estilístico, mas sempre inconfundivelmente brasileiras, em que se percebem ecos do jazz e da música indígena, africana ou sertaneja. Além de ser consistentes e interpretadas com virtuosismo, são obras que refletem algo verdadeiramente novo na produção musical brasileira. – LSK

Outra história

Ainda que o maestro britânico John Eliot Gardiner tenha se especializado na reconstituição histórica de peças sinfônicas românticas, ele tem razões de sobra para identificar-se com a obra de seu compatriota Gustav Holst. O pai do regente, Henry Balfour Gardiner, foi um dos patrocinadores de Holst, e sua interpretação de *Os Planetas*, uma das mais populares peças sinfônicas do século 20, à frente da Philharmonia Orchestra, em CD da Deutsche Grammophon, recorre à memória do convívio com o próprio compositor. No mesmo CD, *The Warriors*, de Percy Grainger, outro protegido de Gardiner, o pai. – LSK

Dias gloriosos

Saudade e nostalgia sintetizam *Brazilian Days* (BMG), de Paul Winter e Oscar Castro Neves, agradável remissão aos gloriosos dias da bossa nova. O saxofonista Paul Winter chegou ao Rio, em 1962, em turnê financiada pelo Departamento de Estado americano. Encantou-se com a música de Tom Jobim e com o violonista e arranjador Oscar Castro Neves, e logo saía nos Estados Unidos o LP *Jazz Meets Bossa Nova*. Este *Brazilian Days*, 37 anos depois, desfila o mesmo repertório e a mesma competência. De *Coisa Mais Linda* a *Minha Namorada*, incluindo Noel – *Feitiço da Vila* e *Feitio de Oração*. – JMC

Mão dupla

A influência de ritmos percussivos brasileiros sobre a música do Benin, exercida principalmente por ex-escravos brasileiros que voltaram à África, norteia a antologia *Drama e Fetiche – Vodum, Bumba-meu-boi e Samba no Benim* (Funarte). Derivado de pesquisas do etnomusicólogo Marcos Branda Lacerda, em seqüência ao disco *Yoruba Drum From Benin, West Africa* (Smithsonian/Folkwais, 1996), o CD reúne músicas rituais influenciadas pelo candomblé e pelo bumba-meu-boi maranhense, como *Tindola*, com palavras em português, e também música popular ioruba com similaridades com o samba, como *Séli*. – JL

NOTAS

Um anti-DJ de influências sampleadas

O brasileiro Amon Tobin, radicado na Inglaterra, é aclamado como revelação da música eletrônica com seu segundo CD, *Permutation*

Por Carlos Calado

FOTO KIKO COELHO

Tem brasileiro no reino do *drum'n'bass*. Radicado na Inglaterra, o carioca Amon Tobin vem sendo aclamado pelas principais publicações pop britânicas como a grande revelação da música eletrônica. Em sua primeira visita ao Brasil depois de quase duas décadas, o garotão, de 27 anos, aproveitou uma semana dedicada à promoção de seu CD *Permutation* para conhecer a cena eletrônica local. "Não me considero realmente um DJ. Gosto de discotecar, mas não faço shows. Seria falso demais, até mesmo ridículo, ficar usando *samples* na frente de um público", disse Amon a **BRAVO!**, enquanto revirava uma pilha de quase cem discos de vinil.

"O mais curioso é que, nos últimos tempos, comecei a ficar famoso como DJ sem jamais ter feito isso antes", diz Amon. "Não sou exatamente um DJ, porque não tenho interesse em sair por aí procurando as últimas novidades para dançar. Não estou preocupado em impressionar ninguém; quero mais é experimentar." Além de compilações de bossa nova e trilhas sonoras de filmes dos anos 60 e 70, Amon levou para casa até antigos LPs de Hermeto Paschoal e Milton Banana. Trechos de algumas dessas gravações entrarão nas próximas experiências eletrônicas do compositor, sob a forma de *samples*. Reproduzidos digitalmente, com o auxílio de um sampler, esses fragmentos sonoros funcionam como células. Vão sendo modificados de várias formas pelo compositor até virar peças de intrincadas estruturas musicais.

Um marcante diferencial da música de Amon Tobin em relação à de outros DJs do universo tecno está em sua ligação com o jazz. Quem tem alguma intimidade como esse gênero pode até reconhecer, nas composições do carioca, fragmentos de gravações de jazzistas, como Gerry Mulligan, Charlie Parker e Gene Krupa. "Tenho ouvido jazz seriamente, nos últimos três ou quatro anos, mas não me considero um expert. Apesar de usá-lo bastante, em minha música, não tenho familiaridade com os aspectos mais técnicos. Para mim, o jazz tem muito a ver com nostalgia", diz o compositor, a quem a influente publicação musical britânica *NME* já se referiu como "o maestro do jazz-beat darkcore". Outra fonte essencial na música de Amon é a das trilhas sonoras. "Não chego a ser fanático por filmes, mas aprecio os recursos que se usam no cinema para criar drama, suspense. É possível que eu faça a música para um curta experimental, do cineasta belga Peter Van Hees."

Quando o assunto se volta para a polêmica questão dos direitos autorais sobre as gravações sampleadas, Amon mostra-se menos à vontade. "A indústria musical precisa se acostumar com a idéia de músicas serem feitas com *samples*. É difícil dizer o que pertence a quem quando você tem uma melodia que passou por muitas adaptações ou diversos estágios de mutação", diz.

Tobin e a capa de seu CD (acima): síntese de várias culturas

A chance de rever o Brasil, depois de quase 20 anos, não ajudou o músico carioca, que mal fala português, a entender sua complexa identidade. Até seu sobrenome de nascimento (Araújo) foi trocado pelo do padrasto, de origem irlandesa. Amon já viveu em Marrocos e na Holanda, antes de se radicar em Brighton, na Inglaterra. "Talvez eu seja uma mistura de diferentes coisas, embora tenha nascido no Brasil. Mas isso tem pouco a ver com a música que eu faço. Talvez seja só nostalgia."

A Marca do Jazz

Tobin faz um CD que vai além da mera colagem

Uma levada de bateria tipicamente jazzística introduz *Like Regular Chickens*, primeira faixa do CD *Permutation* (selo Subsolo). Os desavisados podem até tomar um susto. Bastam apenas alguns compassos para que o ouvinte seja lançado a um universo sonoro inesperado, recheado de atmosferas estranhas, que lembram viagens espaciais (caso da faixa *Reanimator*), filmes B de suspense (*Sordid*) ou mesmo pesadelos fantasmagóricos (*People Like Frank*).

Não foi à toa que o CD anterior de Amon Tobin, ainda inédito por aqui, recebeu o título de *Bricolage*. O método de criação do anti-DJ carioca configura, essencialmente, uma colagem. Amon usa inúmeros *samples* como pequenas peças que formarão um quadro complexo, uma composição dramática repleta de contrastes rítmicos, timbrísticos ou mesmo melódicos.

Diferentemente da grande maioria de seus colegas, que chegam a utilizar longos trechos de gravações originais sem mesmo tentar maquiá-los, Amon trabalha intensivamente sobre seus *samples*, reciclando-os, reformando-os e recombinando-os até que eles se tornem quase irreconhecíveis. Numa área em que a pirataria descarada e o apelo dançante excessivo imperam, o trabalho de Amon Tobin revela um grau de criatividade encontrável só em compositores de verdade. – CC

Um museu para Armstrong

A casa onde o grande Satchmo passou os 30 anos finais da vida será aberta no ano que vem à visitação do público

A partir do ano que vem, a casa onde Louis Armstrong morou de 1943 até morrer, em 1971, pode entrar no roteiro turístico de quem visita Nova York. Localizada na rua 107, em Corona, no bairro de Queens, ela estará aberta à visitação pública como museu. A transformação é resultado de um projeto orçado em quase US$ 3 milhões, iniciado em 1997 pelo Queens College, que administra o patrimônio cultural deixado por Satchmo. A campanha para levantamento de fundos conta, entre seus líderes, com a primeira-dama americana, Hillary Clinton. A casa de dois andares, de madeira, construída em 1910, foi reformada por Armstrong e sua quarta mulher, Lucille. Ganhou mais um andar, frente de tijolos e um banheiro coberto por espelhos. Lucille continuou morando ali até morrer, em 1983. Toda a documentação sobre o maior nome do jazz foi catalogada e está preservada no Louis Armstrong Archives, no Queens College, onde pode ser vista e estudada em visitas marcadas (tel. 718-997-3670). —TONICA CHAGAS, de Nova York

Armstrong (ao piano) tocando com o grupo Hot Five

Cantos do mundo

Festival reúne músicos do Brasil e do mundo

Músicos brasileiros e de várias outras nacionalidades estarão reunidos em São Paulo, de 20 a 30 deste mês, no festival *Todos os Cantos do Mundo*. Em quase uma dezena de shows, se apresentam lado a lado artistas como o brasileiro Alceu Valença e o argelino Kadda Cherif Hadria; Paulo Moura e o grupo nova-iorquino Klezmatics, de klesmer, música folclórica judaica do Leste Europeu; o grupo recifense Romançal e a cantora Sainkho, da República de Tuva, na Sibéria, ou a brasileira Virgínia Rodrigues e a indiana Najma, entre outros. O festival, que promove também workshops com vários dos convidados estrangeiros, reserva uma noite à dança flamenca do espanhol Joaquim Ruiz. A grande celebração se encerra sob o signo da percussão, no encontro entre o tradicional grupo Tambores Coreanos, da Coréia, e a bateria da escola de samba paulistana Vai-Vai. Sempre no Sesc Pompéia, rua Clélia, 93, tel. 011/3871-7700, São Paulo.

Beta no Alfa

Música de concerto tem programa especial

O Teatro Alfa Real está lançando um programa de assinaturas, a *Série Beta*, que oferece espetáculos durante todo o ano e ainda vantagens adicionais: o assinante pode escolher e manter, por um ano, a mesma poltrona no teatro e obter ainda um desconto de 10% sobre o preço de bilheteria. Há a opção de comprar o programa integral ou escolher as atrações que mais interessam. O programa já está à venda, e os preços variam entre R$ 570 (platéia superior) e R$ 830 (platéia central). Mais informações pelos telefones 011/5693-4000 e 0800-558191.

Um raro drama para violino e piano

Duo interpreta em São Paulo uma sonata do inglês Edward Elgar, provavelmente inédita no Brasil

A rara *Sonata para violino e piano* do compositor inglês Edward Elgar vai ser interpretada, talvez pela primeira vez no Brasil, pela pianista Zélia Déri e pela violinista Betina Stegmann, no dia 10, em São Paulo. Déri vem estudando a sonata desde que a conheceu nos anos 70, mas ainda não havia tido a oportunidade de apresentá-la ao público. Elgar (1857-1934) compôs a dramática sonata para a amiga Marie Joshua, que morreria logo em seguida. "Pode-se sentir toda a tragédia da perda nessa obra, em que Elgar quebra todas as regras acadêmicas", diz Déri. Para contrabalançar o programa, o duo interpreta também a *Sonata em lá maior*, de Brahms, e a *Sonata em dó menor*, de Beethoven. Dia 10, às 20h30, no Teatro Alfa Real, tel. 011/5693-400, em São Paulo.

Betina Stegmann e Zélia Déri, à direita: obra inédita

FOTOS DIVULGAÇÃO

O MILAGRE DO MESTRE E O DO APÓSTOLO

O show *João Gilberto: 40 Anos com a Bossa Nova*, em Buenos Aires, reuniu João Gilberto e Caetano Veloso, recriando a história de uma filiação artística

Por Violeta Weinschelbaum, de Buenos Aires

Acima, João Gilberto e Caetano Veloso no show *João Gilberto: 40 Anos com a Bossa Nova*, apresentado nos dias 19, 20 e 21 de março passado, no Teatro Gran Rex, em Buenos Aires, Argentina

FOTO DANIELA JAVA/PÁGINA12

Dizer "40 anos com a bossa nova" é quase uma redundância para falar de João Gilberto. Como se o homem que revolucionou a música popular brasileira não passasse de um acompanhante. Mas quando João canta, quando — tão raramente — sobe ao palco, a sensação é a de estar diante de um mito que transcende sua criação. Nesse espetáculo comemorativo em Buenos Aires, em março, João Gilberto convidou Caetano Veloso a acompanhá-lo. Os dois dizem ter um amor especial pela cidade, e talvez por isso tenham concedido em fazer um show que reúne o impossível de reunir.

Dos espetáculos pouco se pode descrever. Talvez só sua essência, uma qualidade que tornou únicos o encontro, cada um dos momentos e cada uma das datas. João Gilberto é, sem dúvida, uma referência com a qual se pode construir a história da música popular brasileira e mundial. Giram em torno dele aqueles mitos sobre o caráter de um homem solitário, a personagem que foge à imprensa, que pouco canta ao vivo e grava menos ainda. É como se essa mitologia, vagas ocorrências relatadas que em nada embaçam sua genialidade, fizesse parte de uma estética: seus shows são minimalistas, maravilhosos, parcos, pequenos, repetidos — e sempre diferentes. Há 40 anos, esses 40 anos que festejamos, João vem cantando o mesmo repertório, um número determinado de canções que sustentaram um certo movimento.

Em compensação, Caetano Veloso é um showman. Ainda assim, ao lado de seu mestre, ele se esforça — embora nem sempre consiga — para ficar em segundo plano. Reduziu ao mínimo seu show em cena, com uma mistura de timidez e de respeito, mais a felicidade de tocar com quem considera seu mestre, dizendo com seus gestos "é a ele que têm de ouvir e não a mim". Manteve-se sentado, mal movendo braços e pernas, insinuando aquele seu estilo tão particular de dança.

O resto eram apenas impressões, emoções, sorrisos e assombro. O olhar de Caetano para João era tão emotivo que bastava interceptá-lo para recriar a história de uma filiação. Caetano insiste em que não merece ser nem sequer um aluno de João Gilberto — "A gente não escolhe os mestres", diz, e se proclama apóstolo. O mestre, no entanto, parece ter escolhido Caetano: não só o convidou a cantar com ele, mas o apresentou como "o maior artista do Brasil". Dessa conjunção de admirações e carinho entre dois grandes, só poderia decorrer um milagre como o show que ofertaram a Buenos Aires.

Nascido da cumplicidade e do deslumbramento, o espetáculo foi construído com pouquíssimas pautas, e um par de ensaios. Três partes: uma na qual cantou só João, outra conjunta, e uma de Caetano. A ordem não foi a mesma todos os dias. O show, aliás, não foi o mesmo. À medida que passavam os minutos, os dias, o mecanismo foi se azeitando, os músicos foram encontrando um registro que lhes permitia estar à vontade, divertir-se. Os repertórios guardaram um mesmo espírito: a mistura de clássicos com as novidades, no caso de Caetano, e, para João, a conjunção de mitos (*Desafinado*, *O Pato*) e de surpresas (*Una Mujer*, *Bésame Mucho*).

Tudo assumia o ar de uma brincadeira entre dois amigos: cochichos e olhares cúmplices pareciam tecer o show entre as canções. Muita improvisação, de verdade, fez o público se sentir participando de um encontro único, muito além das anedotas e mesmo da história. Caetano cantando pela primeira vez *O Pato*, olhando de soslaio para João como a pedir aprovação; João recordando a letra de um tema com a ajuda "soprada" de Caetano. A única tristeza do espectador era sentir que o show seguinte seria diferente e ele não estaria ali para escutá-lo.

A Música de Maio na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
SINFÔNICA	O violinista **Thomas Zehetmair** (*foto*) rege a Orquestra do Século 18, em três apresentações em São Paulo.	Nos dois primeiros dias, o programa é o mesmo, concentrado no classicismo vienense, com a *Sinfonia nº 49*, de Haydn, a *Sinfonia Concertante em mi bemol maior*, de Mozart, e a *Sinfonia nº 4*, de Beethoven. A última apresentação é dedicada a Mozart: *Sinfonia nº 35, Concerto para violino K. 219* e *Serenata nº 7*.	Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, tel. 011/256-0223, São Paulo, SP.	Dias 24, 25 e 26, às 21h.	Fundada em 1981 pelo flautista e regente holandês Frans Brüggen, a Orquestra do Século 18 notabilizou-se como um dos mais vivazes e estimulantes conjuntos que interpretam repertório barroco e clássico com instrumentos da época.	Na versatilidade do violinista austríaco Thomas Zehetmair, que, além de solar na *Sinfonia Concertante* e no *Concerto K. 219*, atua como regente nas peças sinfônicas.	Também no Cultura Artística – de 5ª a sáb., às 21h; e dom., às 18h –, fica em cartaz, até dia 16, o sensível musical *Somos Irmãs*, sobre as cantoras de rádio Linda e Dircinha Batista, com direção de Ney Matogrosso e Cininha de Paula.
	O pianista **Gary Graffman** (*foto*) é solista convidado da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, regida por Kenneth Montgomery.	Graffman sola em duas importantes peças para piano e orquestra do século 20, ambas para a mão esquerda: o *Concerto em ré maior*, de Ravel, e o *Concerto nº 4*, de Prokofiev. O programa é complementado por duas obras bastante diversas: a *Sinfonia nº 44 "Fúnebre"*, de Haydn, e o *Capricho Espanhol*, de Rimski-Korsakov.	Teatro São Pedro – r. Barra Funda, 171, tel. 011/3666-1030, em São Paulo, SP.	Dia 13, às 21h, e dia 15, às 16h30. Ingressos: R$ 10.	Filho de russos, o pianista norte-americano Gary Graffman, 70, ganhou renome internacional pelo som brilhante e o virtuosismo fácil, chegando a gravar com alguns dos maiores regentes do século, como Leonard Bernstein e Georg Szell.	Na peculiaridade dos concertos de Ravel e Prokofiev. Escritos na mesma década (1930 e 1931, respectivamente), exigem o emprego apenas da mão esquerda do solista por terem sido dedicados ao pianista austríaco Paul Wittgenstein, que perdera o braço direito na 1ª Guerra Mundial.	Radovan Vlatkovic executa o *Concerto nº 2 para trompa e orquestra*, de Richard Strauss, no Teatro São Pedro, nos dias 27 e 29, com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, regida por Yoram David, em um programa complementado pela *Sinfonia nº 2*, de Schumann.
CÂMARA	A pianista **Ingrid Haebler** dá recitais no Teatro Alfa Real, em São Paulo, e na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro.	Em ambas as noites, Haebler interpreta as mesmas peças. O programa abre-se com a *Fantasia K. 475* e a *Sonata K. 457* – duas obras em dó menor de Mozart. Segue-se *Quatro Improvisos Op. 142 D. 935*, de Schubert, com o encerramento ficando por conta das *Kinderszenen* (*Cenas Infantis*), de Schumann.	Teatro Alfa Real – r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, tel. 011/5181-7333, São Paulo, SP; Sala Cecília Meireles – r. da Lapa, 47, tel. 021/224-3913, Rio de Janeiro, RJ.	Dia 3, às 21h, em São Paulo, e dia 6, às 20h, no Rio de Janeiro.	Velha conhecida do público brasileiro, a pianista austríaca Ingrid Haebler, que completa 70 anos em junho, é uma das mais celebradas intérpretes de Mozart e Schubert da atualidade.	No sentido inato de nuance, no som cristalino, no intimismo do toque e na clareza da articulação que deram fama a Ingrid Haebler em suas inúmeras gravações de obras do classicismo vienense para a Philips.	Fundada em 1938, a tradicional Adega Flor de Coimbra (rua Teotônio Regatas, 34), bem ao lado da Sala Cecília Meireles, no Rio, reúne os apreciadores da boa mesa portuguesa num prédio tombado pelo Patrimônio Histórico, antiga residência de Cândido Portinari.
	Les Percussions de Strasbourg se apresentam no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Cultura Artística, em São Paulo.	Em São Paulo, ao longo das três apresentações: *Ionisation*, de Varèse; *First Construction in Metal*, de Cage; *Darkness*, de Donatoni; *Drus, Flous, Debridés, des Bouts S'ébouent*, de Singier; *Metal*, de Manoury; *Bleu jusqu'au Blanc*, de Gervasoni; *Et la Pluie se Mit à Tomber*, de Schlünz, e *Hiérophonie 5*, de Taïra; *Kits*, de Hurel; *Suck the Brain out of the Head*, de Oehring, e *Pléïades*, de Xenakis.	Teatro Municipal – pça. Floriano, s/nº, tel. 021/558-3733, Rio de Janeiro, RJ; Teatro Cultura Artística – r. Nestor Pestana, 196, tel. 011/256-0223, São Paulo, SP.	Dia 17, no Rio de Janeiro; dias 18, 19 e 20, às 21h, em São Paulo.	Criado em 1961, sob os auspícios de Pierre Boulez, Les Percussions de Strasbourg é formado por seis percussionistas interessados na música de nosso século, que encomendaram obras a importantes compositores da atualidade, como Penderecki, Stockhausen e Xenakis.	Na polirritmia de *Pléïades*, uma das mais representativas obras do compositor grego Iannis Xenakis, composta especialmente para Les Percussions de Strasbourg, em 1979, e que requereu a construção de um instrumento metálico especial, chamado sixxen.	Na série *Musique d'Abord*, o selo francês Harmonia Mundi lançou em CD a gravação feita pelo grupo Les Percussions de Strasbourg da obra *Pléïades*, de Iannis Xenakis.
	A soprano capixaba Eliane Coelho canta com o pianista **Gilberto Tinetti** (*foto*) na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro.	A primeira parte do programa é inteiramente dedicada ao *lied* alemão, com obras de Alban Berg, Richard Strauss e Hugo Wolf. Já a segunda metade traz árias de óperas italianas de Cilea, Puccini e Verdi.	Sala Cecília Meireles – r. da Lapa, 47, tel. 021/224-3913, Rio de Janeiro, RJ.	Dia 22, às 20h.	Não se devem perder oportunidades de ouvir Eliane Coelho – membro do elenco estável da Staatsoper de Viena, a soprano dramática já cantou com Carreras, Domingo e Pavarotti e é a única cantora brasileira a fazer carreira internacional no momento.	Na boa dicção e na pronúncia perfeita do alemão de Eliane Coelho, que transforma as *Sete Canções de Juventude*, de Alban Berg, em uma experiência estética muito especial.	Segue até dia 23, no Centro Cultural Banco do Brasil (r. Primeiro de Março, 66, tel. 021/216-0237), a mostra *Milton Dacosta e Maria Leontina: Um Diálogo*, com obras do casal que transitou da pintura figurativa brasileira dos anos 50 e 60 ao construtivismo e neoconcretismo.
	Cláudio Cruz (1º violino), Igor Sarudiansky (2º violino), Horácio Schaeffer (viola) e Alceu Reis (violoncelo) são os integrantes do **Quarteto Amazônia** (*foto*), atração da Fundação Maria Luísa e Oscar Americano.	Em um ano dedicado à música francesa na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, o Quarteto Amazônia toca os únicos quartetos de cordas escritos pelos mais famosos compositores "impressionistas" da França: o *Quarteto em sol menor* (1893), de Debussy, e o *Quarteto em fá* (1903), de Ravel.	Fundação Maria Luisa e Oscar Americano – av. Morumbi, 3.700, tel. 011/842-0077, São Paulo, SP.	Dia 30, às 16h.	Formado por quatro dos melhores instrumentistas de cordas do Brasil, o Quarteto Amazônia está consolidando sua boa reputação com gravações satisfatórias de compositores brasileiros, como Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez.	Na harmonia "flutuante" do quarteto de Debussy, criada graças ao uso de escalas modais e de tons inteiros. Influenciado pelo quarteto de César Franck, composto 15 anos antes (1878), o de Debussy também apresenta relação temática entre os quatro movimentos.	Evguenia Popova (violino), Wilson Sampaio (violoncelo) e Nahim Marun (piano) tocam obras de Ravel na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, no dia 16; André Kacowicz dá recital de piano-solo no dia 23.
	Nuno Mindelis (*foto*), Banda Cara-de-Pau, André Christovam e SRV Band são os destaques das *Noites de Blues, Jazz e Soul*, no Teatro Popular do Sesi, em São Paulo.	Nuno Mindelis e André Christovam devem apresentar composições próprias; a Banda Cara-de-Pau toca sucessos de músicos negros norte-americanos, como James Brown e John Lee Hooker; e a SRV Band homenageia o guitarrista Steve Ray Vaughan.	Teatro Popular do Sesi – av. Paulista, 1.313, tel. 011/284-9787, São Paulo, SP.	Dias 4 (Nuno Mindelis), 11 (Banda Cara-de-Pau), 18 (André Christovam) e 25 (SRV Band), às 20h30.	Não há como imaginar mais vantajosa relação custo–benefício: sempre com entrada franca, o Sesi estará trazendo, no outono, alguns dos melhores nomes da música instrumental brasileira.	No virtuosismo e na energia do guitarrista André Christovam – ao lado de sua banda, ele vem se destacando como um dos maiores advogados do blues composto por autores brasileiros.	*Bent – O Canto Preso*, espetáculo de dança do coreógrafo Sandro Borelli que trata da perseguição aos homossexuais na Alemanha nazista, fica até dia 9 no Espaço Ademar Guerra (Porão) do Centro Cultural São Paulo (r. Vergueiro, 1.000, tel. 011/277-3611), próximo ao Sesi.
POPULAR	As cantoras **Diane King** (*foto*) e Rosana Lamosa cantam com uma orquestra feminina, sob regência de Érica Hindrikson, no projeto *Avon Women in Concert*.	A soprano Rosana Lamosa apresenta árias de óperas e canções populares, como *Fascinação*; já o espetáculo de Diane King deve se concentrar em seus principais sucessos, como *Shy Guy* e *I Say a Little Prayer*.	Parque do Ibirapuera, em São Paulo, SP.	Dia 9, às 11h. Entrada franca.	Não há maneira mais feminina de celebrar o Dia das Mães do que em um espetáculo musical em que, além das cantoras e regente, todas as 60 integrantes da orquestra são mulheres.	Nos arranjos de Miguel Briamonte, que teve de adaptar para a formação da orquestra feminina (cordas, metais, madeiras e mais um conjunto amplificado, com teclado, guitarra e bateria) o pop dançante da cantora jamaicana Diane King.	Composta por Burt Bacharach nos anos 60, *I Say a Little Prayer* voltou às paradas de sucesso depois de aproveitada na trilha sonora do filme *O Casamento do Meu Melhor Amigo*, de P. J. Hogan, com Julia Roberts e Cameron Diaz. Disponível em vídeo.
	As cantoras **Olivia Byington** (*foto*) e Rosana, além do ator Mario Lago, são os participantes deste mês do projeto *Vitrine MPB*, em shopping centers de São Paulo, São Bernardo do Campo e Brasília.	Mario Lago canta e conta histórias do passado; Olivia Byington faz um tributo a Aracy de Almeida; Rosana homenageia Carmen Miranda.	Shopping Center Penha, tel. 011/6942-8222, São Paulo, SP; Shopping Metrópole, tel. 011/458-4255, São Bernardo do Campo, SP; Pátio Brasil, tel. 061/226-1516, Brasília, DF.	Do dia 10 ao dia 26, em programações alternadas.	O projeto busca levar a endereços menos óbvios que as grandes salas de espetáculos nomes importantes da nossa música. Até o final do ano, estão previstas apresentações de Turíbio Santos, Lobão, Paulinho da Viola e Toquinho, entre muitos outros.	Na performance idealizadora do projeto: a cantora Olivia Byington tem buscado reviver o passado da música popular brasileira interpretando canções que fizeram sucesso na voz de Aracy de Almeida.	Paralelamente aos espetáculos, o projeto traz ainda uma exposição montada por Mônica Figueiredo, que reúne mais de 200 fotografias históricas que retratam acontecimentos políticos e culturais brasileiros desde 1900 até os dias de hoje.
	A cantora **Nara Leão** (*foto*), morta há dez anos, é homenageada numa série de quatro shows que apresentam as principais fases de sua carreira: em *O Amor, O Sorriso e a Flor*, cantam Wanda Sá e Kay Lyra; em *Opinião de Nara*, Cris Dellano; em *Nara Reveladora*, Cláudia Netto, e em *Nara, Uma Brasileira*, Clarice.	*Corcovado, Insensatez, Minha Namorada, O Negócio É Amar, Lobo Bobo, Menina Rica, A Banda* e outros sucessos imortalizados pela cantora.	Centro Cultural Banco do Brasil – rua Primeiro de Março, 66, tel. 021/216-0223, Rio de Janeiro, RJ.	De 5 a 30. De 4ª a dom., às 18h30. Preço: R$ 10.	A série quer lembrar os dez anos sem uma das maiores intérpretes da música popular brasileira. Integrando sempre os movimentos mais importantes de renovação musical do país, Nara Leão conseguiu delinear um caminho próprio, que marcou toda a sua geração.	No show *Opinião de Nara*, que apresenta a fase política da cantora, quando, afastando-se do clima romântico e lírico, participa do antológico show *Opinião*, no Teatro Opinião. Nara descobre Zé Ketti, Cartola e Nelson Cavaquinho, gravando discos com sambas destes e de outros autores.	A Galeria do Espaço BNDES apresenta a exposição *Nara Pede Passagem*, com fotos da carreira e do álbum familiar da cantora. A galeria fica no prédio do BNDES, na av. Chile, 100, Rio, RJ, tel. 021/277-7757.

FOTOS THOMAS ZEHETMAIR/DIVULGAÇÃO / CHRISTIAN STEINER/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / PRENSA TRÊS / DIVULGAÇÃO / EDUARDO SIMÕES / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

A sombra de Carmen

Augusto Boal, depois de 11 anos, volta ao palco tradicional com uma "sambópera", sua versão da obra de Bizet

Por Renata Santos

Fotos Bruno Veiga

A silhueta de Boal domina o cenário. Na pág. oposta, Claudia Ohana, a Carmen feita à imagem do diretor: personagem tão brasileiro quanto sincrético

Quando um baião introduzir a *Carmen*, de Bizet, dia 13, no Rio, estará inaugurando também um gênero inédito: a sambópera. Sambas, maxixes, maracatus, toadas, serestas, modinhas, uma habanera transformada em "tango negro" e um goleador no lugar do original toureador podem até provocar certa perplexidade, mas nenhuma dúvida: Augusto Boal voltou. Depois de 11 anos longe do teatro convencional e de décadas de trabalho disseminando pelo mundo seu Teatro do Oprimido, Boal mantém intacto seu ânimo inovador. Integrante de um dos mais importantes grupos da história da cena brasileira nos anos 60, o Arena, Boal, que entre outros marcos dirigiu o musical *Opinião* e *Arena Conta Zumbi*, tem *Carmen* em mente há mais de 15 anos. Ela finalmente chega ao palco com Claudia Ohana no papel-título, direção musical de Marcos Leite e adaptação das letras por Celso Branco.

A clássica obra de Bizet, de 1875, uma das mais populares do repertório operístico, na versão de Boal será "uma ópera cantada como MPB", como define Leite, que faz parte do grupo Garganta Profunda. No lugar da orquestra sinfônica, um quarteto instrumental. E uma personagem em cena tão brasileira quanto sincrética: "O Boal partiu para uma montagem cosmopolita. A nossa Carmen até samba, é um pouco de tudo. Depois que o Boal falou que tudo é possível, comecei a me sentir mais à vontade no papel", diz Claudia, que nos anos 80, morando na

França, chegou a estudar canto lírico por dois anos.

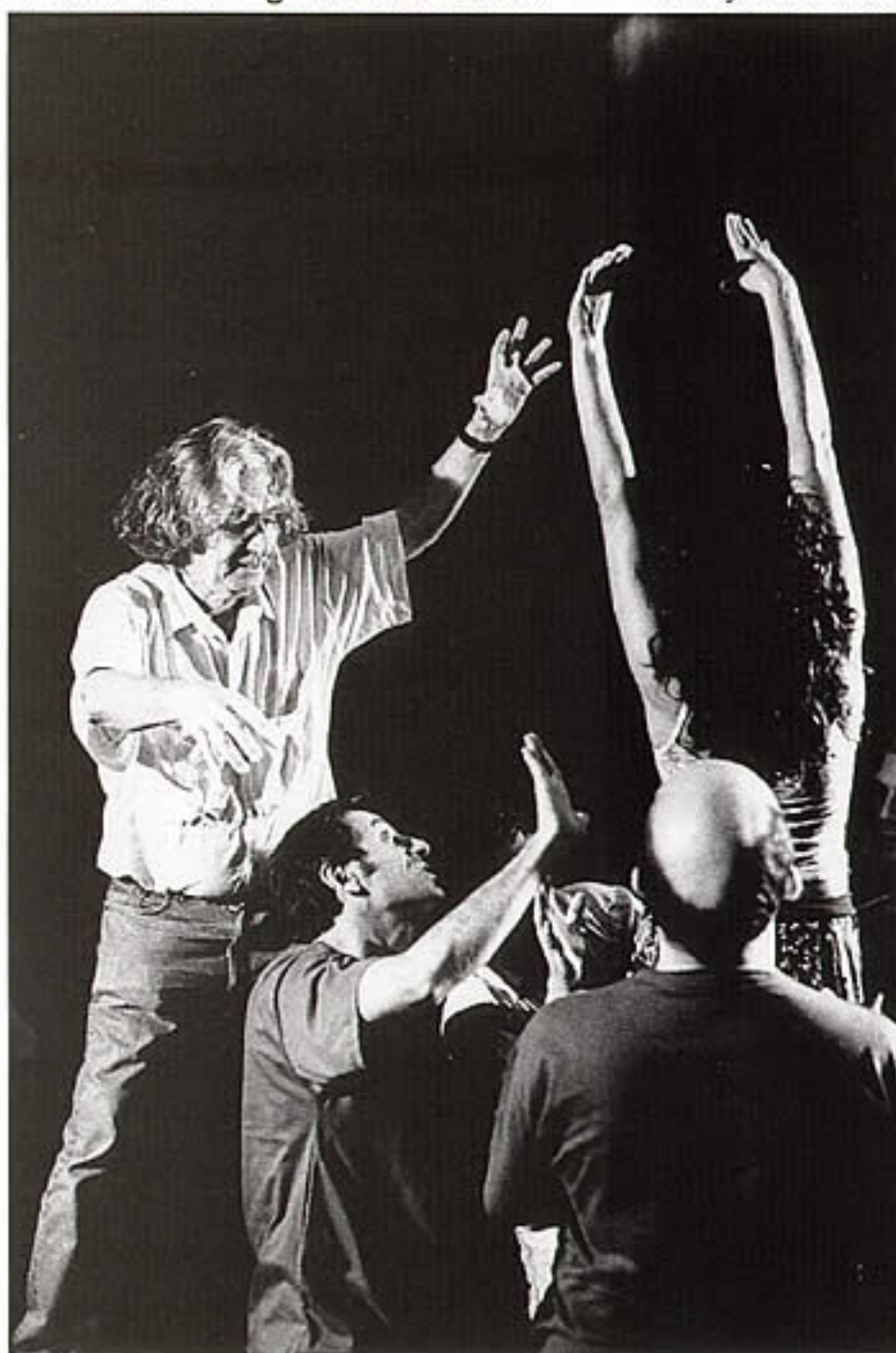
Seu par dramático, o José que será interpretado por Raul Serrador, também está longe da limitação: "Nós não tínhamos certeza do que o toureador iria virar, até que chegamos ao goleador, que está ligado ao espírito nacional. Mas a essência do personagem se mantém, já que o goleador também é tido como um herói", diz Branco.

Carmen é mais uma etapa na longa trajetória de Boal, que ainda não se anunciava quando, diploma de química debaixo do braço, ele foi se aperfeiçoar nos Estados Unidos, no começo dos anos 50. Lá, conseguiu alternar a química com cursos teatrais. Regressou ao Brasil e, em 1956, entrou para o Arena, fundado três anos antes por José Renato.

O Arena fez história com montagens como *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, de 1958, a despedida de José Renato do grupo. Depois disso, e até 1971, Boal foi o encenador dos sucessos do Arena, sobretudo os memoráveis musicais de fundo político *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, com música de Edu Lobo e texto de Guarnieri. Em 1970 Boal ainda reuniu jovens atores para a experiência do teatro-jornal e encenou *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Brecht, último espetáculo do Arena. No ano seguinte é preso em São Paulo e torturado. Exilou-se primeiro na Argentina, depois Peru e Paris. Desenvolveu e difundiu várias práticas do seu Teatro do Oprimido, incluindo o teatro-fórum e o teatro-invisível. Boal voltou ao Brasil em 1985, e é de 1988 sua direção de um espetáculo com atores recém-formados, a que se seguiu longa pausa nos palcos profissionais. Nesses anos em que esteve afastado do teatro convencional, Boal dedicou-se ao Teatro do Oprimido e, de 1993 a 1996, foi vereador no Rio pelo PT. A seguir, Boal fala da sambópera, do Teatro do Oprimido e da história escrita pelo Arena, o mais politizado grupo do teatro brasileiro e o que mais incrementou a dramaturgia nacional.

BRAVO!: O que você alterou do original de *Carmen*?

Augusto Boal: O libreto de *Carmen* já é inspirado numa novela, do Merimée, e as exigências de uma casa de espetáculo são bem diferentes da estrutura de uma obra. Quando ela foi montada no Opéra Comique, os libretistas que a adaptaram levaram em conta uma platéia moralista: criaram a Micaela e a idéia do noivado, a mãe do Dom José, lhe deram um certo glamour e excluíram a violência, a Carmem que participa de assassinatos e que é prostituta. O que eu fiz foi traduzir do francês para o português, sem levar em conta a música. O Celso Branco é quem fez a métrica da música. Depois nós dois juntos elaboramos com o Marcos Leite uma versão final. Um trabalho bem a três. Eu, com a tradução e adaptação para o teatro, o Celso arrumando a letra, e o Marcos, os arranjos. Eu misturei o libreto com coisas que estavam na novela, numa versão final de nós três. A única alteração que fizemos mesmo, na letra, foi mudar o toureador para goleador.

Abaixo, Boal dirigindo um ensaio de *Carmen*. Responsável por musicais que marcaram a história do teatro brasileiro nos anos 60, Boal tem especial carinho pelo gênero: "Eu gosto de musicais, gosto sobretudo de musicalizar o corpo. Na *Carmen* eu tento fazer o corpo vibrar com a música o tempo todo, que o ator em cena não fique como uma estátua parada, mas com uma pulsação ligada à música"

Por que sambópera?

O que eu quero com a sambópera, um gênero diferente, que não é ópera nem é uma comédia musical brasileira pura, é ter uma coisa híbrida, multicultural, polivalente. O goleador, durante algum momento, pode parecer um toureador. Eu quero é trabalhar com essa ambigüidade, essa riqueza. O que é a cultura de um povo? Não existe uma cultura "pura". Eu quero que a *Carmen* seja tudo: não se trata de uma simples transposição. O segundo ato abre-se com um samba, mas eu gostaria que houvesse castanholas, um toureador ao som da cuíca. A sambópera é sincrética. Não se trata de uma colcha de retalhos. Tem uma unidade que dá um resultado estético e sensorial.

Como surgiu o conceito desse novo gênero, a sambópera?

Eu estava nos Estados Unidos, fazendo uma turnê em sete universidades. Nas folgas, eu estava sempre escrevendo alguma coisa, ouvindo uma musiquinha, que podia ser tanto *Carmen* quanto Noel Rosa. Até que eu percebi que isso dava uma mistura, mas que não desembocava direto numa "versão samba", porque é muito variado. Então achei que tinha de inventar um nome para esse estilo, porque as coisas só passam a existir a partir do momento que são nomeadas. E inventei: sambópera.

Por que esse afastamento de 11 anos na direção de um espetáculo no Brasil?

Em parte eu me afastei intencionalmente. Mas eu não me afastei do teatro; eu me aproximei de outras coisas. Nesse período fiz muito Teatro do Oprimido pelo mundo afora. Trabalhei na Austrália, na Tailândia, na África do Sul, lugares a que eu nunca tinha ido antes. Nesse período também fui vereador, em que tive a experiência do teatro-legislativo, quando aprovamos 13 leis vindas dos grupos teatrais. Escrevi livros e agora acabei uma autobiografia, que vai chamar *Ainda Bem que Eu Nasci*. O lançamento será na Inglaterra, em julho do ano que vem, junto com uma manifestação pelos 500 anos do Brasil, em Londres, no meio de um Festival do Teatro do Oprimido.

Você está com novidades como dramaturgo...

Escrevi duas peças no ano passado. Como eu gosto de fazer coisas um pouco diferentes, escrevi uma peça que é uma espécie de boulevard, que eu chamo de boulevard macabro. O nome é voluntariamente de mau gosto, *A Herança Maldita*, e é uma peça que usa toda a técnica do gênero boulevard, mas onde se mata, se esfola... A outra peça, também no mesmo gênero, se chama *O Amigo Oculto* e deve ser montada em breve.

Você estreou no Rio uma espécie de brincadeira musical, de uma leveza que surpreendeu...

O Chuveiro Iluminado é uma peça superengraçada, muito gostosa, e um sucesso. Só tem músicas de que eu gosto, todas muito bonitas, que eu fui ligando uma com a outra. Fora a Cecília Boal, a minha mulher, que já foi atriz, a Laura Sandroni e o Fernando Rocha, os outros do elenco nunca tinham cantado fora do banheiro. Eu fiz alguns musicais muito importantes, o *Opinião* com a Nara Leão, o Zé Ketti e o João do Vale. Depois a Nara ficou doente e no lugar estreou a Maria Bethânia. Era um musical, mas, como eu sou um homem de teatro, as pessoas cantavam umas para as outras. Não cantavam para o público, como num show, em que é para eles que você se dirige. É o que eu fiz sempre nos musicais. Depois eu fiz a seqüência *Arena Conta Zumbi*, *Canta Bahia* — que foi a estréia também do Caetano, do Gil, Gal Costa —; depois *Arena Conta Tiradentes*. Eu gosto de musicais, gosto sobretudo de musicalizar o corpo.

Você define Nelson Rodrigues como uma influência. Por que nunca o encenou?

Nelson Rodrigues veio a ser meu padrinho no teatro e, como o Sábato Magaldi, me influenciou muito. O Nelson me ajudava, lia minhas peças, fazia anotações; foi um professor e tanto. Nunca cheguei a montar uma peça dele. O público do Teatro de Arena e a pesquisa que a gente fazia não tinham muita afinidade com o Nelson. Ele me influenciou mais como professor de dramaturgia do que como dramaturgo. Eu tenho um grande respeito pela dramaturgia dele, mas não está na minha linha.

O americano John Gassner, com quem você estudou nos anos 50, foi decisivo na sua dramaturgia?

Fiz o curso de dramaturgia com o John Gassner, que foi professor de Tennessee Williams, Arthur Miller, grandes escritores da época, ele sabia tudo de história do teatro. Nas aulas dele, ele pegava uma peça, como *Casa de Boneca*, do Ibsen, por exemplo, e dissecava, fazia a gente ler. Ele também lia as nossas peças. Nessa época o Anthony Perkins era meu colega na classe de Shakespeare.

Você chegou a fazer o curso do Actor's Studio?

Abaixo, Claudia Ohana, que ficou mais à vontade "depois que o Boal falou que tudo é possível", e elenco ensaiam o primeiro exemplar de uma sambópera com o diretor. Projeto antigo, *Carmen* finalmente se materializou como o novo gênero sambópera quando Boal, ouvindo tanto Bizet quanto Noel Rosa, percebeu que "isso dava uma mistura, mas que não desembocava direto numa 'versão samba', porque é muito variado"

O curso não. O Gassner, que conhecia todo mundo, era o papa da dramaturgia, conseguiu que eu fosse ao Actor's algumas vezes, ver os trabalhos, mas nada sistemático. Eu nem participava, não entrava em cena, não tinha condições, até porque não falava inglês para isso. Mas eu via as pessoas trabalhando. Eu era mais "vidente" do que ouvinte.

Você estreou no Arena em 1956 dirigindo *Ratos e Homens*, de Steinbeck. Por que essa escolha?

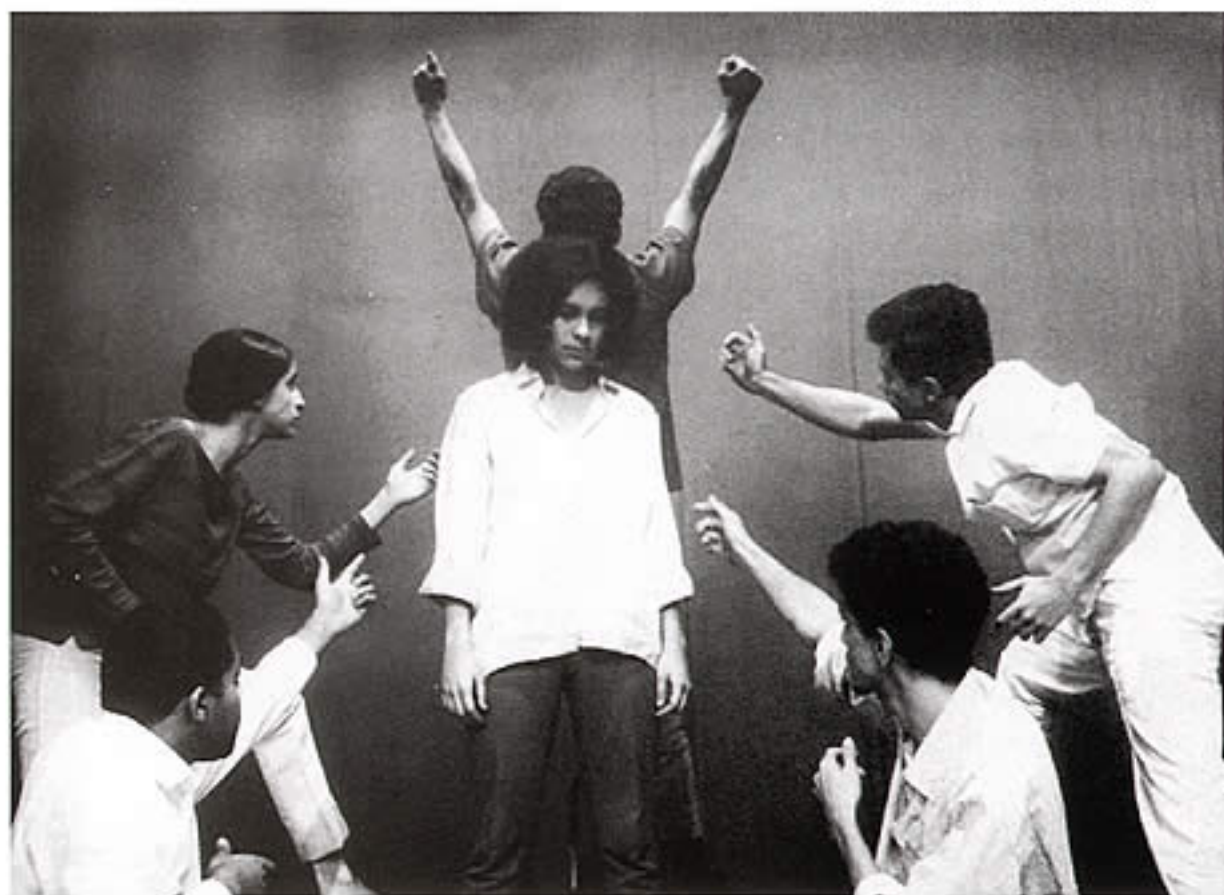
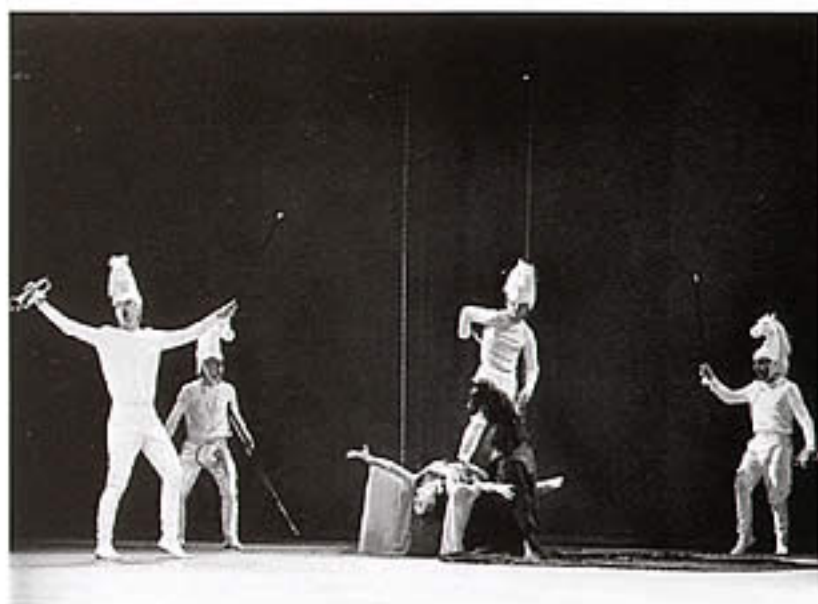
Ratos e Homens já estava escolhida. Quando fui para lá, eu queria fazer *Hamlet*, como se fosse uma versão Actor's Studio: tudo pertinho, tudo concentrado, achava que ia ficar bonito fazer uma peça dessas num lugar tão pequeno. Mas não deu.

Como foi a integração com o grupo que já fazia parte do Arena?

Eles achavam que eu era americano. Entendiam o meu nome como O'Boal. O Guarnieri e o Vianninha me chamavam de *mister*. Um dia eu lembro que o Vianninha chegou para mim e disse: "Você fala português bem à beça". Eu respondi: "Mas é a minha lín-

Onde e Quando

***Carmen*, de Bizet. Adaptação de Augusto Boal, Celso Branco e Marcos Leite. Direção: Augusto Boal. Direção musical: Marcos Leite. Com Claudia Ohana, Raul Serrador, Ana Borges, Duda Mamberti, Cecília Boal e outros. De 13 de maio a 22 de agosto. Teatro I do Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Rio de Janeiro, RJ)**

À esquerda, de cima para baixo, três direções de Boal: *Cândida Erêndira*, de García Márquez, em Paris, 1984; *El Público*, de García Lorca, em Wuppertal, 1986; *Arena Conta Bahia*, de 1965, com Gal Costa, Caetano, Bethania, Gil, Tom Zé. Boal trabalhou em Wuppertal com Pina Bausch, que foi uma influência no sentido rigoroso: "Todas as pessoas inteligentes e criativas influenciam umas às outras. O que a gente tem de romper é com a idéia de obediência. Quando o artista anula parte da sua personalidade em função de um modismo ou respeito exagerado a um outro autor, ele deixa de ser artista"

gua! Sou carioca". O Zé Renato tinha contado para eles que ia entrar um diretor que tinha chegado dos Estados Unidos. A dedução foi que eu era americano...

Houve alguma influência no Arena do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC?

O TBC era o teatro patrocinado pela alta burguesia paulista, tinha muito dinheiro. Eram cinco diretores, todos estrangeiros, que se revezavam, e cada um montava uma peça, no máximo duas por ano, enquanto no Arena éramos eu e o Zé Renato tendo de montar todas as peças. Nós éramos um grupo: a nossa direção, apesar de eu ser o diretor artístico, era uma direção colegiada entre o Guarnieri, o Vianninha, no começo, o Nelson Xavier, o Flávio Migliaccio, Milton Gonçalves; depois o Paulo José, o Juca de Oliveira, todos participavam da escolha de repertório, de tudo. As influências que nós tivemos do TBC é que havia realmente um rigor nas encenações deles que era uma coisa importante e não era muito comum no teatro brasileiro. As influências que nós exercemos no TBC foi fazê-los começar a montar também muitos autores brasileiros, como Dias Gomes, Jorge Andrade. Houve uma influência recíproca.

Como a história do Oficina passou pelo Arena?

O Oficina já tinha feito, se não me engano, duas peças. Em 1960, o pessoal do Arena estava no Rio encenando minha peça, *Revolução na América do Sul*, dirigida pelo Zé Renato, uma longa temporada de quase um ano, e o teatro em São Paulo ficou vazio. Então eu convidei o Oficina a vir trabalhar no Arena, a se profissionalizar. O Zé Celso foi meu assistente de direção em *Fogo Frio*, peça do Benedito Rui Barbosa, com elenco do Oficina. E foi a partir dali que eles se profissionalizaram. O Oficina pegou do Arena o sistema Stanislavski e depois levou às últimas conseqüências. Houve uma grande interação. Até 68 foi uma época de bastante efervescência para o teatro, depois não.

O Arena, ao privilegiar o projeto coletivo, não ignorou o indivíduo?

A gente não ignorou o indivíduo, mas acho que não privilegiamos com a intensidade necessária. Nós éramos influenciados por um teatro político que fazia e privilegiava as classes e os gêneros e não contava muito com o indivíduo. Agora acho que a gente não pode pegar o indivíduo e fazer de conta que ele existe sozinho, porque não existe; mas também não pode pensar que o mundo existe sem o indivíduo. Nós não privilegiávamos o indivíduo na medida justa. Nós achávamos que tínhamos de colocar mais em cena o personagem do indivíduo. De qualquer maneira, *Eles Não Usam Black-Tie*, do Guarnieri, é a história de um indivíduo que se recusa a aceitar uma determinação da sua classe.

O que foi seu seminário de dramaturgia?

O Vianninha, o Zé Renato e o Guarnieri insistiram que eu desse um curso de dramaturgia para transmitir o que eu tinha aprendido com o Grassner. Foi um curso aberto ao público em geral, isso em fins de 56 e 57 inteiro. Nesse período, uma das peças escritas foi *Eles Não Usam...*, que ainda não era exatamente o seminário. Os seminários eram para um grupo mais restrito, de pessoas que queriam mesmo escrever, umas 12 pessoas. Isso propiciou uma série de montagens, até porque passamos a ter dramaturgos nossos. Veio o Vianninha, *A Farsa da Esposa Perfeita*, de Edy Lima, *Pintado de Alegre*, do Migliaccio, eu, com a *Revolução na América do Sul*. Vários autores foram sendo lançados porque havia o seminário.

Que inovação representou o método de Stanislavski no Arena?

FOTOS CLAUDE GAFNER/DIVULGAÇÃO / MICHEL DANNENMANN/DIVULGAÇÃO

Desde que nós começamos no Arena, a grande colaboração que se trouxe foi a sistematização do método do Stanislavski. Não fui eu quem trouxe esse método para cá, mas fomos nós do Arena quem o utilizamos: era um elenco que funcionava à base de Stanislavski, do porteiro ao protagonista; do figurante à bilheteira. Era o grupo imbuído de Stanislavski, o que foi radicalmente diferente.

O método de Stanislavski, com o desenvolvimento do trabalho do grupo, se transformou em algo próximo de um método brasileiro?

O Stanislavski era um método que a gente usava quando estava começando. Eu devia ter uns 25 anos quando fui diretor artístico de um teatro que veio a ser um dos mais importantes do Brasil. O Guarnieri devia ter 21, o Vianninha não tinha 20, a Verinha Gertel tinha 18; era uma garotada. Então nós tínhamos de usar um método, e o Stanislavski revolucionou a arte da interpretação no mundo inteiro. Mas nós não reproduzíamos tudo que ele dizia, nunca fizemos, inclusive, Tchekhov, que era o grande autor dele. Foi uma pena, mas não estávamos prontos para isso. E com isso nós chegamos a um método nosso. Você vê que os atores que foram formados no Arena são a cara de lá. O Guarnieri, o Vianninha, o Milton Gonçalves, a Dina Sfat, a Isabel Muniz, o Juca de Oliveira, enfim, atores que vieram daquela efervescência, criando muito, dentro de uma forma brasileira-paulista de interpretar. Tinha um pessoal gaúcho, como o Fernando Peixoto e o Paulo José. Não era uma forma brasileira, era uma forma nossa. Antes era importado, havia uma obediência a uma estética preestabelecida e determinada, e nós resolvemos criar a nossa. O Arena passou a dizer que o modelo éramos nós, estava em nós, nós o vamos criar.

Como você começou a criar os musicais no Arena?

O primeiro musical que eu fiz mesmo para valer foi o *Opinião*, em 64. A idéia do *Opinião* surgiu para levar adiante o teatro verdade. Foi a primeira vez que houve um show musical que era teatro, em que cantores cantavam uns para os outros, usando a música como diálogo. Isso foi inteiramente novo. Como também foi esse teatro verdade que ele trouxe, das pessoas contando as suas verdades umas para as outras e fazendo referências à situação política brasileira. O *Zumbi* foi conseqüência disso.

Os *Arena Conta* introduziram o "Sistema Coringa". Como surgiu?

Isso veio surgindo pela necessidade do fazer. No Sistema Coringa todos os atores faziam todos os papéis. Não havia propriedade privada do personagem pelo ator. Tudo era distribuído, homens podiam fazer papel de mulheres e tudo. Além do Sistema Coringa, normalmente havia uma pessoa que tinha uma função chamada coringa, que, além de se revezar em todos os outros papéis, também era o protagonista. Quer dizer, era o mestre-de-cerimônias, que organizava o espetáculo e falava diretamente com a platéia. No *Zumbi* foi assim. Já no *Tiradentes* a gente tentou reconquistar a empatia, e um só ator fazia o protagonista, enquanto os outros se revezavam.

Alguma coisa dessa tentativa de distanciamento não tinha funcionado no *Zumbi*?

A experiência valeu a pena, até para contar aquela história do *Zumbi*, em que os personagens existiam, mas eram um pouco vagos, não tinham biografia, eram míticos, quase abstrações. Os atores nem tinham figurino. Era só ator e chão, um tapete vermelho. E assim contavam a história, só com o corpo e um mínimo de roupa. Já no *Tiradentes* eram os inconfidentes mineiros, personagens históricos, com muita documentação. Então tínhamos de ser mais ou menos fiéis. Lembro uma cena em que eles contavam como tinha sido o momento em que os intelectuais souberam que ia começar a repressão. Então a gente fazia primeiro uma versão romântica, depois o coringa parava a cena e falava: "Bom, essa é a versão que consta, mas não é isso que a gente descobriu, não". E a cena voltava com uma segunda versão mais autêntica.

À direita, de cima para baixo: *A Casa do Outro Lado da Rua*, primeira peça dirigida por Boal, em 1955, Nova York; *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Brecht, último espetáculo do diretor no Teatro de Arena, São Paulo, 1971, com Antonio Fagundes e Antonio Pedro; *O Trabalhador*, teatro-fórum, favela Júlio Otoni. Para o diretor, o Teatro do Oprimido, em que todo mundo é artista, em que a idéia é utilizar a arte que existe em todo cidadão, é uma maneira de usar o teatro como forma de atividade política: "Não se trata de fazer velho teatro político, que era dogmático, catequético, que dizia 'façam isso e aquilo', mas um teatro pedagógico. Um teatro como política, não um teatro político, que eu não faço mais. E isso no mundo inteiro, de grupos na Índia até a Royal Shakespeare Company, onde ensinei suas técnicas a convite. Já são mais de 50 países com um centro de Teatro do Oprimido e mais de 15 livros publicados em várias línguas". Entre as várias práticas do Teatro do Oprimido estão o teatro jornal, o teatro-invisível, o teatro-fórum

À esquerda, de cima para baixo: ensaio de *Carmen*; *Arena Conta Zumbi*, com Dina Sfat em primeiro plano, o antológico musical político de Boal (na página oposta), Guarnieri e Edu Lobo; *Torquemada*, a peça escrita por Boal na prisão Tiradentes de São Paulo e dirigida na New York University, em 1971. Preso, torturado, o diretor partiu para o exílio: "O exílio foi horrendo, mas o fato é que eu estava vivo. E realmente foi a partir daí que eu comecei a viajar e ser conhecido pelo mundo. Quando eu saí de São Paulo, houve uma ironia muito grande, porque eu tive de assinar um papel me comprometendo a voltar para o julgamento. E a mesma pessoa que me fazia assinar esse papel olhava para mim e dizia: 'Se você voltar, a gente te mata'. Na Argentina estavam matando estrangeiros à vontade; o governo não me dava passaporte, eu nem podia sair de lá nem podia conseguir trabalho. Então, nos três anos que passei assim, eu aproveitei para escrever. Foram nove livros e um filho adotivo com a Cecília. Eu não perdi tempo"

Quanto de Brecht você aproveitou?
Sendo Brecht um pensador e um autor tão bom, é claro que eu me utilizei dele. Em a *Revolução na América Latina*, por exemplo, introduzi elementos que ele tinha começado a pensar, como canções que refletiam sobre a ação.

Foi a proposta política do Arena que exigiu uma nova forma estética?
Exigiu. Todo artista de teatro faz representações do real que são uma estética: você vê uma realidade que está lá e a transforma em outra coisa. A estética é um processo incessante. O processo artístico de estetizar a realidade para criar uma representação do real é vital. Muitas vezes você só entende o que está fazendo depois que fez. Sobre a própria sambópera eu tinha uma idéia muito clara do que eu queria, mas foi no processo de fazer isso que foi se definindo, e eu percebi que não era um artifício para eu fazer essa ópera. Isso é um gênero, tem de ter um nome, e esse gênero tem características próprias, ele mistura, amalgama, não combina.

Como o Arena acabou?
O Zé Renato tinha saído do Arena porque recebeu uma oferta do Teatro Nacional de Comédia, que é hoje o Teatro Glauce Rocha. Eles deram um teatro maior para ele e com a segurança econômica do governo. Então ele vendeu o Arena para nós – eu, o Guarnieri, o Paulo José, o Juca de Oliveira, o Flávio Migliaccio. Era nosso e ficou nosso até que o governo tomou. Até hoje nunca ninguém me explicou como passou a ser do governo quando era nosso. Nós cinco somos os proprietários do teatro, mas está lá o governo dizendo que é dele. Até o nome mudaram: de Teatro de Arena passou para Eugênio Kusnet. Apagaram os vestígios do que foi o Arena. Isso foi no governo Geisel. Um dia chegaram os funcionários do governo para lacrar tudo. Nessa época eu estava exilado. Por que passou para o governo, nunca ninguém teve a amabilidade de me explicar. Mas bem que eles podiam me dar um outro teatro no Rio. Estou esperando que o governo tenha essa gentileza.

Quando surgiu o Teatro do Oprimido?
Foi surgindo quando eu comecei a ser perseguido pela polícia, pela censura, quando vi que não podia mais fazer nada, nem as peças que queria, nem para quem queria. Comecei com uma forma chamada teatro-jornal. Eram 12 técnicas que ajudavam a traduzir em teatro notícias de jornal. Começamos a formar grupos em São Paulo. A gente tanto podia cantar a notícia, como fazer uma ação paralela enquanto lia. A idéia era transferir para a população os meios de produção, e não o produto acabado. Esse foi o comecinho do Teatro do Oprimido. Depois, quando eu fui para o exílio, fiz o teatro-invisível, em Buenos Aires, o teatro-fórum, no Peru, o teatro-imagem, também no Peru, no México e na Venezuela. No teatro-invisível eram representadas algumas cenas no meio da rua, no restaurante, sem que as pessoas soubessem que era teatro, e elas participavam.

Depois de Teatro do Oprimido, teatro-legislativo, teatro-invisível, você ainda pensa em um espaço para o teatro-teatro?
Agora é o teatro-teatro, mas à minha maneira. Então estou fazendo sambópera e quero fazer depois o *Babeiro de Sevilha*, no mesmo gênero, mantendo a mesma equipe. Paralelamente, quero fazer os boulevards.

O Teatro do Oprimido encerrou sua fase?
Eu quero continuar a fazer o Teatro do Oprimido, que é o teatro em que todo mundo é artista, em que a idéia é resgatar a arte que existe em todo cidadão.

Grotowski acabou com uma proposta radical que dispensava até o público. Esse não seria um risco que você também corre no Teatro do Oprimido?
Acho que eu não tenho nada a ver com essa proposta do Grotowski, ainda que tenha a maior admiração

pelo trabalho dele. Ele buscava o caráter sagrado do ator, uma coisa sagrada que só eles teriam. No Teatro do Oprimido, e no meu teatro de um modo geral, estou querendo pegar sempre os melhores atores, os melhores músicos, mas não é para que a gente se feche e deixe de pensar no público, pense em dispensar o espectador. A gente faz tudo isso para dialogar com o espectador. Todo o meu trabalho é diálogo. Se eu vou buscar o caráter sagrado que pode existir numa pessoa, eu vou tender ao monólogo quando o meu trabalho é social. E também o que me interessa muito é a questão lúdica: o riso, que desmonta, ou qualquer coisa que incomoda, como a sambópera.

Boal Conta Boal

Exclusivo: trecho de *Ainda Bem que Eu Nasci*, autobiografia do diretor que deve ser lançada ainda neste ano na Inglaterra

Tive a carreira de pianista mais curta da história: um entardecer! Começou às cinco da tarde e, antes das seis e meia, estava terminada...

Foi assim: minhas irmãs tinham uma professora de voz e piano, dona Marieta, que vinha duas vezes por semana para os solfejos e vocalises. Tocavam e cantavam sempre as mesmas melodias: nunca esquecerei *Pour Elise*! Foi o meu primeiro amor musical. E o *Danúbio Azul*, ah! Adoro valsas.

Sempre gostei de música e ficava do lado de fora, no jardim, escutando. Um dia, pura casualidade, minhas duas irmãs ficaram doentes ao mesmo tempo e a professora, que não tinha sido avisada, veio assim mesmo. Meu pai não hesitou: – "Pra não perder a viagem, pode ensinar alguma coisa pro Augusto..." Meu pai era progressista.

– Oba, é a minha vez!" – exultei.

Meu irmão mais velho foi reticente: – "Piano não é coisa de menino; começa tocando piano e, depois, não se sabe onde vai parar..."

Dona Marieta esfriou de vez o meu entusiasmo:

– Olha aqui, viu? Menino joga bola, pula cerca, trepa em árvore. Nunca vi menino tocando piano. Imagine, menino tocando flauta: seria até indecente, indecoroso. Um pouco de respeito e amor-próprio não faz mal a ninguém. Cuíca, berimbau, pandeiro, tamborim... vá lá. Mas piano... tenha santa paciência! Menino e harpa não combinam, menino e cravo... ridículo! – dizia sem o mínimo respeito por Mozart.

– Eu gosto... – murmurei tímido.

– Por acaso menino gosta de brincar com boneca? Gosta de fazer xixi sentado? Claro que não! Piano é como xixi sentado! Mas eu sou paga pra isso, vamos em frente: solfeja!

Dona Marieta complicava o que já não era simples:

– Esse dó é uma branca, vale dois: dó-ó, viu? O fá é negra, vale um fá: fá! Só! O mi é redonda, vale três: mi-i-i! Depois vem a colcheia e a semicolcheia, a fusa e a semifusa, os sustenidos e os bemóis... As sincopadas são um pontinho... Você não entendeu nada e é por isso que não é nada disso... Solfeja! Já!

– A senhora podia repetir? – penso que fui até corajoso demais fazendo a pergunta. Como ela não falasse nada, tentei puxar conversa:

Dó-ó-ó-óóó-ÓÓÓ-ÓÓÓ-ÓÓÓ...

Dona Marieta foi cruel.

– Eu é que tenho dó de você... Dó-ó-ó-ó... Você nunca vai ser pianista, harpista, saxofonista, corista, cantor, afinador de piano, nada que tenha nada a ver, mesmo remotamente, com a música... Mas vamos lá, é meu salário. Repete: dó-dó-dó-dó-dó...

Si alguma vocação musical alguma vez tive, foi *lá* assassinada, naquela sala de visitas. Sem *dó* nem piedade, à luz do *sol* poente! A *ré*: dona Marieta! Pobre de *mi*.

O que não me impediu, como diretor de teatro, de dirigir musicais, alguns importantes, decisivos: *Opinião*, *Tiradentes*, *Zumbi*.

Não sei cantar, e meus dedos se enroscam nas cordas e tropeçam nas teclas. Mas sei ouvir. Não é o ideal, mas tem servido.

Um movimento crítico

O Balé Bolshoi volta ao Brasil sem grandes estrelas e em luta para manter sua portentosa tradição clássica

Por Ana Francisca Ponzio

Com uma nova geração que sobrevive em meio às turbulências políticas e econômicas enfrentadas pela Rússia, o Balé Bolshoi que volta ao Brasil neste mês, para uma turnê por oito cidades, é uma atração a ser conferida. Quando se apresentou no país em 1989, o grupo contava com Galina Ulanova, a legendária ex-bailarina que se mantinha como mestra do elenco, e com nomes como Irek Mukhamedov, que permitiam à companhia sustentar a aura de orgulho nacional, conquistada durante a era comunista. O Bolshoi atual não traz nem Ulanova, que morreu no ano passado, nem Mukhamedov, que se tornou estrela do Royal Ballet de Londres. O fato de não exibir o glamour do passado faz o grupo depender, agora, da exclusiva competência de seu elenco, que tenta preservar a tradição da escola russa de balé com obras clássicas como *Raymonda*, dançada na íntegra.

Dos áureos tempos, o Bolshoi conserva Vladimir Vasiliev, bailarino da melhor estirpe russa que

FOTOS DIVULGAÇÃO

À esquerda, solo da coreografia *Spartacus*; à direita, cena de *Raymonda*, um clássico centenário de Marius Petipa. As duas coreografias serão apresentadas no Brasil pelo Bolshoi

Acima, cena da coreografia *Raymonda*, baseada numa lenda medieval. À direita, solo de *Spartacus*, que em 1968, na montagem comandada pelo então diretor Yuri Grigorovich, teve como protagonista o bailarino Vladimir Vasiliev, atual diretor artístico do Bolshoi. Vasiliev, um dos expoentes da melhor tradição do balé russo na década de 60, tenta hoje manter a identidade da companhia e renovar seu repertório, mas vê seus objetivos ameaçados pelas dificuldades econômicas que abalam a Rússia. Há dois anos, porém, ele conseguiu a proeza de montar uma *Giselle*, com figurinos desenhados por Givenchy, que deu nova visibilidade à companhia

brilhou na década de 60. Hoje, com 59 anos e sem a silhueta apolínea do passado, Vasiliev tenta manter a unidade do elenco desde 1995, quando se tornou diretor artístico do grupo. Sua meta de renovar o repertório, entretanto, vem sendo prejudicada pela precária situação financeira da companhia, sobre a qual já pairaram rumores de falência. Mas, como pássaro que renasce das cinzas, o Bolshoi reconquistou aplausos de público e críticos quando Vasiliev remontou *Giselle*, em 1997. Com figurinos desenhados por Hubert de Givenchy, que trabalhou gratuitamente para marcar sua estréia no balé, a produção permitiu que a companhia ganhasse novamente visibilidade na Europa.

"A herança histórica do Bolshoi é um peso que retarda as mudanças. Uma transformação radical só funciona se começar do zero, e isso é difícil para uma companhia tradicional, que luta para levar adiante sua perestroika", disse Vasiliev à imprensa logo que assumiu a direção do Bolshoi. Sediado em Moscou, no teatro homônimo que em russo significa "grande", o Bolshoi surgiu em 1776 em circunstâncias curiosas. Por iniciativa do conselho administrativo de um orfanato, o grupo de dança se formou em conseqüência de um curso de dança para órfãos, que interpretaram os principais papéis de *L'École Magique*, primeiro espetáculo produzido pela instituição.

Com a expansão do balé na Rússia, o Bolshoi passou a cultivar antagonismos com o Balé Kirov, situado em São Petersburgo. Segundo os artistas moscovitas, os bailarinos da ex-Leningrado seriam destituídos de paixão, preferindo cultuar um estilo aristocrático e cosmopolita. Em contrapartida, os dançarinos da capital saberiam imprimir ardor e humanidade às suas interpretações, identificando-se mais profundamente com a "alma russa".

Firmando-se ao longo dos séculos como um monumento internacional, o Bolshoi confirmou sua vocação portentosa sob à direção de Yuri Grigorovich, que comandou a companhia a partir de 1964, durante quase 30 anos. Em 1968, ele estreou sua remontagem de *Spartacus*, que mostrava Vasiliev como um super-homem do balé. Associando sua extraordinária energia ao lirismo peculiar que imprimia a suas personagens, Vasiliev não permitiu que o espetáculo sucumbisse ao kitsch tipicamente soviético que Grigorovich não conseguiu evitar. Incluído no programa que o Bolshoi traz agora ao Brasil, *Spartacus* exigirá fôlego redobrado do elenco para transcender seus lugares-comuns.

Felizmente, há *Raymonda* para compensar. Baseado em uma lenda medieval, esse balé marcou, em 1898, o início da colaboração do compositor Glazunov com o coreógrafo Marius Petipa, que teve em Tchaikovsky, morto cinco anos antes, seu principal parceiro. Distanciando-se dos arroubos narrativos, Petipa aproximou *Raymonda* de suas obras-primas coreográficas, o que garantiu a longevidade deste balé, até hoje revivido pelas grandes companhias. ▮

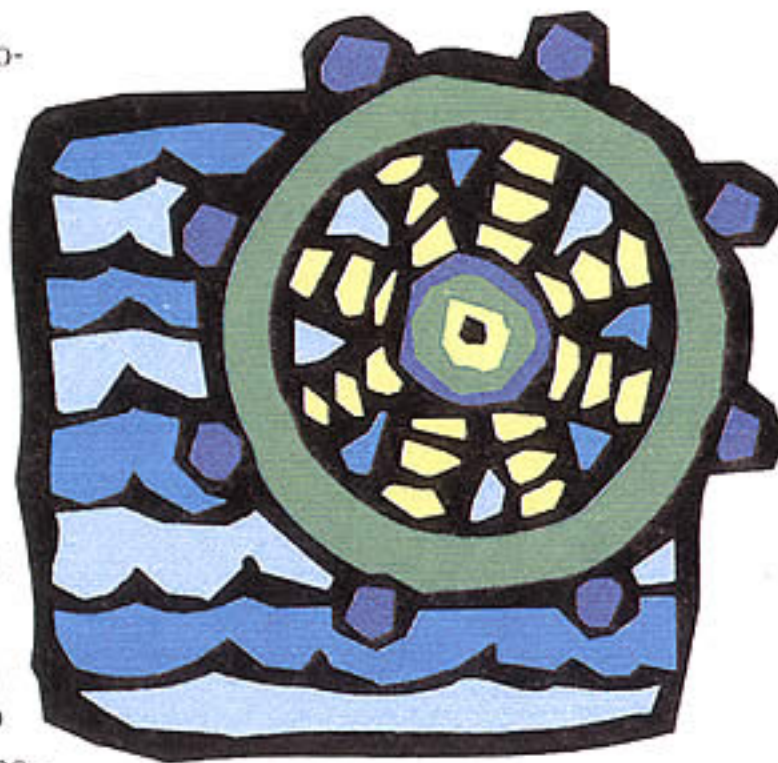
Onde e Quando

Balé Bolshoi. Teatro Municipal do Rio de Janeiro (pça. Floriano, s/nº, tel. 021/544-2900), de 5 a 8, às 20h; dia 9, às 10h30. Teatro Municipal de São Paulo (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, tel. 011/223-3022), de 11 a 15, às 20h30; dia 16, às 10h30. Centro de Convenções da Universidade Federal de Pernambuco, em Recife, dia 17, às 21h. Teatro Castro Alves, em Salvador (pça. Dois de Julho, s/nº, tel. 071/247-8040), dias 18 e 19, às 21h. Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília (via N2, anexo TNCS, tel. 061/325-6100), dias 20 e 21, às 21h. Palácio das Artes, em Belo Horizonte (av. Afonso Pena, 1.537, tel. 031/237-7399), dias 22 e 23, às 21h. Centreventos Cau Hansen, em Joinville (av. José Vieira, 315, tel. 047/433-2190), dia 25, às 21h. Teatro Guaira, em Curitiba (pça. XV de Novembro, s/nº, tel. 041/322-2628), dia 26, às 21h

FOTOS DIVULGAÇÃO

No palco da língua portuguesa

Ciclo de leituras dramáticas mostra o teatro dos nove países com o mesmo idioma

A exemplo da Cena Lusófona – Associação Portuguesa para Intercâmbio Teatral, com sede em Coimbra – e em parceria com ela, a Sociedade Litero-Dramática Gastão Tojeiro está promovendo neste mês em São Paulo um ciclo de leituras de textos escritos em língua portuguesa nos nove países lusófonos: Portugal, Brasil, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Macau, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Timor Leste. "As comemorações dos 500 anos do Brasil nos fazem olhar para o passado. A idéia do ciclo é trocar experiências com esses povos que se ligam a nós pelas raízes lingüísticas. É uma forma de ver o que temos em comum, que tipo de intercâmbio e de dis[illegible]ão podemos fazer", diz a atriz e d[illegible]urga Analy Alvarez, fundadora da sociedade litero-dramática. A programação traz de Portugal, *A Noite*, de José Saramago; de Cabo Verde, *As Virgens Loucas*, de Antônio Aurélio Gonçalves; de Angola, *Ana, Zé e os Escravos*, de José Mena Abrantes; de Moçambique, *As Mortes de Lucas Mateus*, de Leite de Vasconcelos; de São Tomé e Príncipe, *Capitango*, de Fernando de Macedo; de Macau, *Romeu co Julieta*, de José dos Santos Ferreira, e *Venância co Carlota*, de Mariazinha Carvalho. Os textos serão dirigidos e lidos por atores e diretores brasileiros de diferentes grupos teatrais. As leituras, seguidas de palestras, vão de 3/5 a 21/6, sempre às segundas-feiras, às 21 horas, no Teatro Maria Della Costa (rua Paim, 72, São Paulo, SP). – FLÁVIA ROCHA

Símbolo do ciclo de leituras dramáticas

Macunaíma

Mário de Andrade recebe homenagem no Sesc de SP

O Sesc de São Paulo toma Mário de Andrade como tema de uma iniciativa de grandes proporções intitulada *Coração dos Outros Saravá Mário de Andrade*, programada para este mês em São Paulo e num circuito de 68 cidades do interior do Estado. Além de peças teatrais – como fez no ano passado com o tema *García Lorca* –, o Sesc incluiu na programação música, cinema, dança, poesia, artes plásticas. No Sesc Belenzinho (av. Álvaro Ramos, 991, São Paulo, tel. 011/6096-8703) foi construída uma espécie de palco interativo para um espetáculo plástico de temática brasileira e "macunaímica". Performances e instalações evocam imagens nacionais: os índios xavantes, o Carnaval, o futebol, o folclore e, principalmente, o universo mitológico da obra de Mário de Andrade, as suas máquinas e os seus bichos. – FR

Mário de Andrade: folclore em São Paulo

FOTO DIVULGAÇÃO

No caminho da alquimia teatral

Ensaio de Reinaldo Maia observa os atores que acreditam no ofício como forma de entender a vida

O livro: repensando a arte teatral

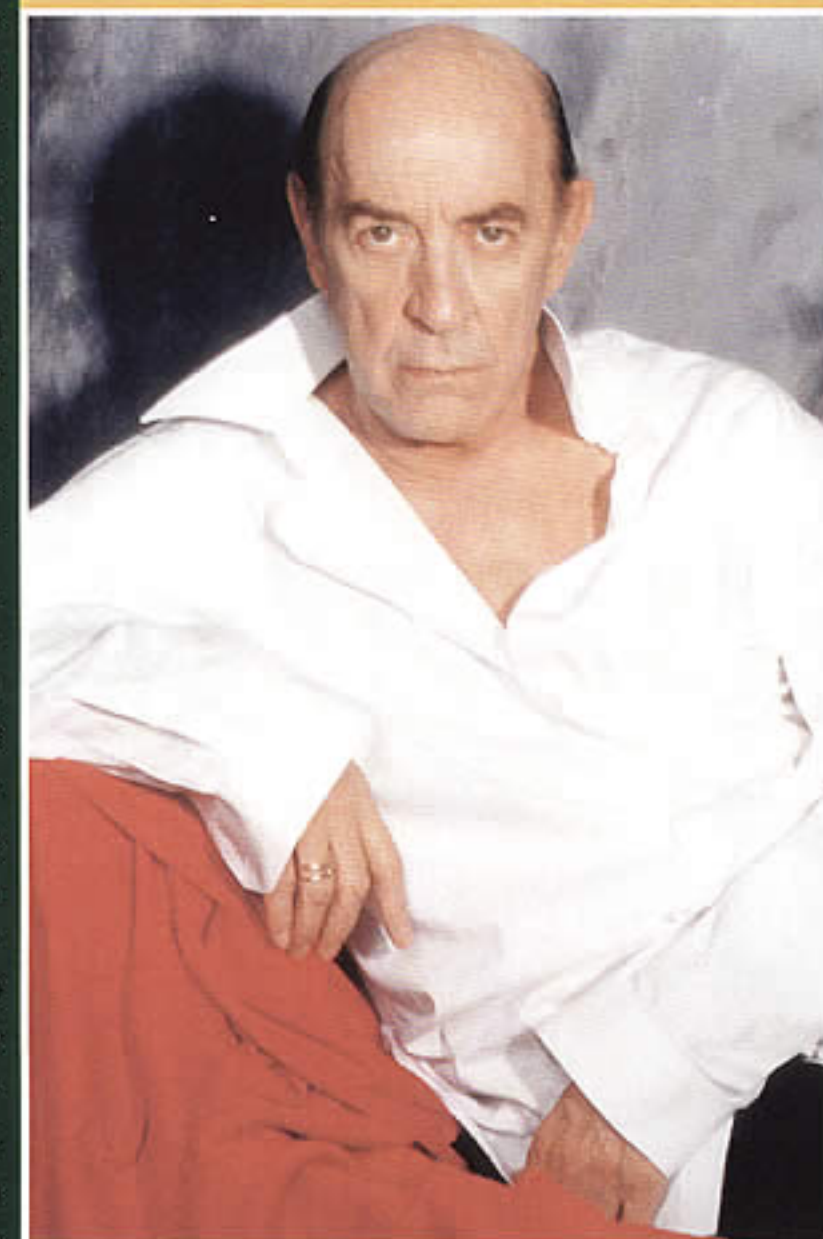
Reinaldo Maia é um *teatreiro* persistente nas suas idéias e as defende com uma ironia que, às vezes, resvala para o temperamental. *Teatreiro* é o termo que os profissionais do teatro gostam de usar quando conversam entre si: define o ofício levado a sério. Maia é autor, diretor e um teórico teatral ocupado em encontrar um meio de fazer dessa arte algo que transcenda o passatempo e ilumine corações e intelectos no palco e na platéia. É o que ele propõe em *O Ator Criador (Um Caminho)*, pequeno livro em que usa suas experiências, geralmente com grupos alternativos, para tratar de uma certa *alquimia* como instrumento de manter vivo o sentido humanista da arte. – JDR

PESSOA ROUBA A CENA DE LORCA

Espetáculo de Raul Cortez, que o traz em pleno domínio da técnica de ator, reúne com desigual eficiência textos dos dois poetas

Por Renata Pallottini

Cortez: mais à vontade com Fernando Pessoa

FOTO VÂNIA TOLEDO/DIVULGAÇÃO

Tem já bastante tempo — com mais exatidão 14 anos — o interesse de Raul Cortez, como ator, pela poesia. Seu *AH!MÉRICA* (1985), espetáculo do qual participei como tradutora, reunia textos que vinham de Nicolás Guillén, cubano, a Mario Benedetti, uruguaio, passando pela fina flor da criação literária latino-americana, tudo isso guiado pela mão de Frei Bartolomé de las Casas, o espanhol.

A poesia é sempre bem-vinda; o ator de talento que diz poesia em público e que a diz segundo uma sensibilidade tão especial quanto a de Raul Cortez é já, de início, digno de aplausos.

Alguns de nossos melhores intérpretes se têm dedicado a essa especialidade. Lembro-me, sem grande rigor de memória, de Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Walmor Chagas. Sente-se que, a par da necessidade de um espetáculo de câmara, pouco dispendioso em termos materiais, o ator sente o impulso de testar-se em público, de pôr à prova sua capacidade de comunicar, emocionar (e emocionar-se). De fato, sem outro apoio que seu próprio corpo, voz, sensibilidade, o intérprete busca em seu íntimo o seu interlo-cutor: dialoga com o poeta, mas também dialoga consigo mesmo.

Desta vez, Raul escolheu Fernando Pessoa e García Lorca, dois gênios da criação lírica (e não só lírica), dois grandes escritores enfim. Cuidadosamente, ele evitou classificar o seu espetáculo como um recital, supondo-se um recital aquela sucessão de textos ditos de maneira monocorde e, até mesmo, declamados. O ator, evidentemente, interpreta a poesia, utilizando recursos que são postos à disposição pela formação e talento e pela composição do espetáculo, recursos visuais de cenário, indumentárias e luzes, recursos sonoros, música composta especialmente.

E é excelente essa música. De boa qualidade em sua feitura e em sua interpretação, dá ao ator um excelente arrimo e cria ambiente para que a expressividade dos textos seja comunicada ao público com toda a eficácia necessária.

Curiosamente, essa eficácia se mostra mais aguda em Fernando Pessoa que em García Lorca, e isso por várias razões. Em primeiro lugar, pelo idioma: enquanto Pessoa nos fala diretamente, a nós e ao ator, Lorca tem de ser ou traduzido ou sugerido por uma mescla de vozes castelhanas e portuguesas, nem sempre bem harmonizadas e pronunciadas. Pessoa entra em cena, perceptivelmente; Lorca, não. Vêem-se no palco os heterônimos: Álvaro, Alberto, Bernardo, Ricardo; quanto a Ignacio Sanchez, à preciosa, à Casada, a entrada é mais difícil, é como se eles tivessem de pedir licença ao tradutor, ao intérprete, ao público. Sai-se do espetáculo com uma dúvida: são apenas poetas diferentes — Pessoa, um poeta do íntimo; Lorca, mais extrovertido. Lorca, pede, por conseqüência, recursos teatrais de fato: pede canto, dança, gestos espaços preenchidos.

Raul parecia, por razões de seu momento de vida, talvez, mais inserido no questionamento filosófico de Pessoa que na celebração de Lorca.

Trata-se, no entanto, de um espetáculo raro e digno de ser visitado; não é sempre que se tem um grande de ator dizendo grandes poetas. E Raul tem, hoje em dia, todas as armas para interpretar em alta escala.

A direção, discreta, dá ao ator o apoio necessário para a sua interpretação, mas não pretendeu mais do que isso.

O charmoso Teatro Alfa Real, em sua sala menor, está promovendo, enfim, um espetáculo que deve ser visto.

Um Certo Olhar – Pessoa e Lorca. Com Raul Cortez. Direção de José Possi Neto. Sala B do Teatro Alfa Real. De quinta a domingo. Até dia 16

Os Espetáculos de Maio na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**A Barca dos Mortos**, de Harald Mueller. Direção de Rubens Rusche. Cenário de J. C. Serroni. Com Antônio Petrin, Antônio Galleão, Roberto Lobo e Magali Biff.	A peça é ambientada num tempo futuro, quando a maior parte da população do planeta foi dizimada por uma catástrofe química e nuclear. Três jovens e um velho seguem para uma região não afetada e, nessa peregrinação, acabam formando um grupo solidário.	Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000, São Paulo, SP, tel. 011/277-3611).	De 20/5 a 29/8. De 5ª a sáb., às 21h30. Dom., às 20h30. R$ 12.	O teatro alemão contemporâneo é atento aos pontos críticos da civilização industrial e, sobretudo, da Alemanha atual. É uma arte inquieta.	Na linha do risco experimental do diretor Rubens Rusche. Ele busca uma linguagem cênica nova. Não é uma encenação acomodada.	*Blade Runner, O Caçador de Andróides*, de Ridley Scott, é uma das obras-primas do cinema dedicado ao futuro incerto da Terra. Inquietante e belo. Disponível em vídeo.
TEATRO	**Partido**, baseada no romance *O Visconde Partido ao Meio*, de Italo Calvino. Direção de Cacá Carvalho. Com Grupo Galpão.	Teatralização do conhecido texto de Calvino, em que um nobre da guerra dividido ao meio, uma metáfora sobre a eterna divisão interior do homem em todos os tempos.	Núcleo Galpão Cine Horto (rua Pitangui, 3.613, Belo Horizonte, MG, tel. 031/481-5580).	De 6/5 a 13/6. De 5ª a sáb., às 21h. Dom., às 19h. 5ª e dom., R$ 10. 6ª e sáb., R$ 15.	O Galpão é um grupo que se impôs pela boa qualidade de suas encenações inovadoras de grandes autores, como Shakespeare e Molière.	Nas soluções encontradas pelo diretor e ator Cacá de Carvalho, que freqüentou o Centro de Pesquisa Teatral de Pontedera, Itália.	Livros de Italo Calvino: *As Cidades Invisíveis, Palomar* e o texto original de *O Visconde Partido ao Meio*.
TEATRO	**Martim Cererê**, de Cassiano Ricardo. Adaptação e direção de Marcos Fayad. Cenário de Siron Franco. Direção musical de José Eduardo Morais. Coreografia de Hugo Rodas.	*Martim Cererê* faz referências à cultura portuguesa, indígena e negra. Vinte e um atores pintados cantam músicas indígenas e de Villa-Lobos. A linguagem é modernista.	Teatro João Caetano (pça. Tiradentes, s/nº, Rio de Janeiro, RJ, tel. 021/221-1223).	Até dia 30. 5ª e 6ª, às 19h30. Sáb., às 20h30. Dom., às 19h. 5ª e dom., R$ 7. 6ª e sáb., R$ 10.	É uma aposta teatral audaciosa: reviver em cena o conhecido poema de Cassiano Ricardo. Produção bem cuidada em todos os detalhes.	Na cenografia do pintor Siron Franco, um artista ligado a temas folclóricos e à natureza.	Reler Cassiano Ricardo (1895-1975), poeta que transitou por vários estilos até se fixar no modernismo, quando criou obras interessantes.
TEATRO	**Harmonia em Negro**, de Aldo Nicolai. Direção de Del Rangel. Cenário e figurinos de Fábio Namatame. Com Ana Paula Arósio e Cássio Scapin.	Três histórias de humor negro: a suicida que encontra um anjo da guarda; os desacertos de um casal em lua-de-mel e outra que mistura doença e neurose.	Teatro Ruth Escobar (rua dos Ingleses, 209, São Paulo, tel. 011/289-2358).	Até 9/7. 6ª e sáb, às 21h. Dom., às 19h. 6ª e dom., R$ 20. Sáb., R$ 25.	É uma bela dupla: ele engraçado, simpático e querido pelo público infantil; ela, de volta ao palco onde já participou de *Fedra*, de Racine, direção de Antonio Abujamra.	No senso de comédia de Scapin, no qual também cabe a melancolia. E em como Ana Paula se integra a essa linguagem.	Comédias clássicas que combinam humor e beleza: qualquer filme, em vídeo, de Fred Astaire.
TEATRO	**Nijinsky**, texto de Claudia Schapira, direção de Rossella Terranova. Com Luís Melo.	Fragmentos da vida, idéias e visões do bailarino russo Vaslav Nijinsky (1889-1950), o homem que voava e transformou sua arte em algo que Leon Tolstói julgava ser capaz de salvar o mundo.	Teatro Faap (rua Alagoas, 903, São Paulo, SP, tel. 011/3662-1992).	6ª e sáb., às 21h. Dom., às 20h. 6ª, R$ 20. Sáb., R$ 30. Dom., R$ 25.	O personagem é fascinante, o intérprete, bom, e o espetáculo procura retomar a discussão dos limites entre a loucura e a sanidade.	No que Luís Melo pode fazer, sozinho no palco, ao expor uma vida tumultuada e cercada de muitas pessoas conhecidas. O desafio é grande.	As memórias do bailarino – base do espetáculo – publicadas com o título *Cadernos de Nijinsky* (Ed. Francisco Alves, R$ 23).
TEATRO	**Os Ratos do Ano 2030**. Texto, direção e cenário de Flávio Migliaccio. Com Flávio e Dirce Migliaccio.	Ezequiel e Valdéia, incluídos na lista de demissão pelo computador da empresa em que trabalham, programado para efetuar os cortes. Os dois têm uma noite para convencer a máquina a mudar de opinião.	Teatro do Espaço Cultural dos Correios (r. Visconde de Itaboraí, 20, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 021/503-8770).	Até 6/6. De 5ª a dom., às 19h. 5ª e dom., R$ 15. 6ª e sáb., R$ 20.	Flávio Migliaccio quis homenagear os tempos do Teatro de Arena, em São Paulo, onde, no fim dos anos 50, começou a carreira ao lado da irmã Dirce. São dois talentosos veteranos do teatro brasileiro.	No clima sombrio do cenário feito de sucata. Migliaccio imaginou um futuro em que os que não têm emprego são levados a viver debaixo da terra, como ratos. É a retomada dos temas sociais do Arena dentro do caos urbano da atualidade.	Exposição de artes plásticas no Espaço: Elizabeth Dorazio e Maurício Santos, Giovana Pessoa, Denise Torbes, Luís Caillaud, Maria Teresa Santos, Vânia Vilela, Wieckowski e Manuel Alvarez Bravo. Até 30/05. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Entrada Franca.
TEATRO	**Segundas em Cena**. Ciclo de espetáculos promovido pelo Sesc Pinheiros.	Este mês: *Ágata*, de Marguerite Duras; *O Beijo de Proust*, por Ariclê Perez; *Encontro com Bispo do Rosário num Buraco de Metrô pouco antes de Subir aos Céus; Fala Baixo senão Eu Grito*, de Leilah Assumpção, leitura de Marília Pêra e Miguel Falabela; *Fala Comigo Doce como a Chuva*, de T. Williams.	No Sesc Pinheiros (av. Rebouças, 2.876, São Paulo, SP, tel. 011/815-3999).	Até o final do ano. 2ª, às 21h. Os ingressos podem ser retirados com antecedência no dia, das 9h às 15h. Grátis.	São espetáculos bem cuidados, alguns reunindo artistas novos, com textos experimentais ou já consagrados.	Em Marília Pêra relendo a peça de 1969 que a consagrou como atriz e lançou a dramaturga Leilah Assunção. Tema: uma solteirona tem seu quarto invadido por um marginal (Falabela no papel criado por Paulo Villaça).	Além do bar do próprio Sesc, que funciona antes do espetáculo, toda a região tem bons restaurantes e bares.
TEATRO	**As Hienas**, de Bráulio Pedroso. Direção, cenário e figurinos de Márcia Mendonça. Com o grupo Cincoincena.	Três personagens, dois homens e uma mulher, encontram-se num lugar desconhecido, mas aparentemente seguro. Todos crêem ter sido atacados por hienas e temem deixar o refúgio. Com o passar das horas, eles começam a duvidar dos outros e de si mesmos.	Teatro Sérgio Cardoso (rua Rui Barbosa, 153, São Paulo, SP, tel. 011/288-0136).	Até dia 27. 4ª e 5ª, às 21h. R$ 12.	É uma incursão pelo teatro do absurdo do dramaturgo Bráulio Pedroso, morto em 1990. O texto resultou numa peça tensa sobre o medo paralisante, suas causas e suas conseqüências. Montada pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1971.	Na forma como foi aproveitado o espaço: palco, platéia, corredores e portas servem de cenário, intensificando a sensação de claustrofobia, fazendo o público interagir com os atores.	Uma variação da peça está em *Armadilha do Destino*, um dos melhores filmes de Roman Polanski. Pessoas isoladas e em conflito, em um castelo semi-abandonado. Com grandes atores ingleses e a bela Françoise Dorléac (a irmã de Catherine Deneuve que morreu jovem).
DANÇA	**3º Festival Cultura Inglesa**, em língua inglesa. Reúne teatro, música e moda.	Em teatro: *Men Versus Woman*, direção de Albano Sargaço; *Clearance*, do grupo Legs on the Wall; *The Sinking of the Titanic*, de Paul Kessel; *Our Country's Good*, do grupo Out of Joint; *The Chipolatas*, com grupo de mesmo nome; e a infantil *Dia de Festa*.	Diversos pontos da cidade de São Paulo (av. Paulista, Parque do Ibirapuera, Cinemateca, Sala São Luiz, Sesc Pompéia, Teatro Alfa Real), Campinas, Santos, Santo André e Cotia.	De 13/5 a 13/6. Horários e preços variam. Informações, tel. 011/3039-0553.	É o maior festival de língua inglesa do país. Uma oportunidade de tomar contato com grupos representativos do teatro alternativo contemporâneo.	No grupo inglês Out of Joint, uma das novas vozes do teatro britânico, que traz sua mais recente montagem, *Our Country's Good*, e no grupo Legs on the Wall, uma das importantes companhias australianas, que apresenta *Clearance*.	Todo o resto do festival: musicais, shows de música pop e erudita, desfile de moda e workshop.
DANÇA	**Dança Brasil**. Panorama de dança contemporânea.	Cinco companhias, vários solos e duplas estarão na 3ª versão da mostra: Grupo Grial Cia. de Dança (PE), Benvinda Cia. de Dança (MG), Cia. de Dança Burra (MG), Chameckel & Lerner Cia. de Dança (PR), Cia. Paula Nestorov (RJ), Vera Salla (SP), com *Estudos para Macabea*, e Angel Vianna em coreografia de Paulo Caldas.	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 021/216-0237).	Até dia 23. 5ª a dom., às 19h30. R$ 10.	Além de ter sido ampliada por mais uma semana, *Dança Brasil* neste ano traz algumas estréias nacionais, como a coreografia *O Armário*, da Benvinda Cia. de Dança, e *Guirlanda*, da Cia. Paula Nestorov.	No grupo Grial de Dança, criado pelo escritor Ariano Suassuna e a coreógrafa Maria Costa Rêgo, que mistura dança popular e contemporânea. A coreografia *A Demanda do Graal Dançado* é uma adaptação de *A Demanda do Santo Graal*, novela de cavalaria escrita em Portugal no século 15.	No Paço Imperial (pça. Quinze, 48, Centro), funcionam uma livraria, uma papelaria, uma excelente loja de CDs e um bistrô. De 2ª a 6ª, das 9h às 20h; sáb., até às 13h.

FOTO JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO / GUTO MUNIZ/DIVULGAÇÃO / MARCELO HASEDA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

(*) Com Flávia Rocha e Ana Francisca Ponzio

BORGES
1899 · 1986
FELICES LOS AMADOS...
...Y LOS AMANTES...
..Y LOS QUE PUEDEN PRESCINDIR DEL AMOR" *
SPLOF!
"FELICES LOS FELICES" *
PG LM
*JORGE LUIS BORGES
COLABORAÇÃO: JORGE GRIBOV.